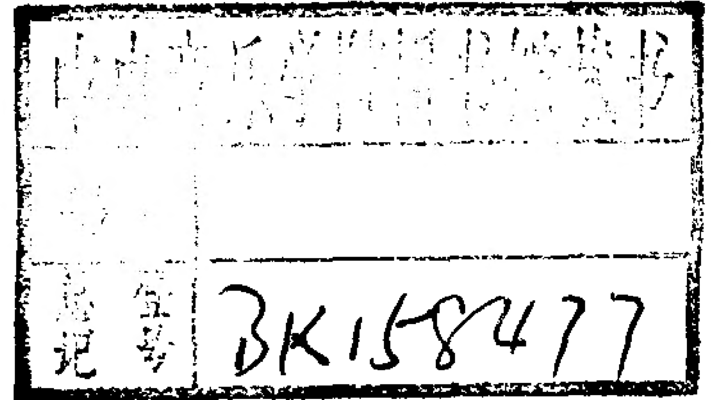


目　　录

下篇 俄国和苏联的中提琴艺术

绪　　论

在整个音乐文化的发展过程中，弦乐艺术的作用颇为重大。弦乐器生动鲜明的音色和复杂的技巧特色，有利于体现作曲家最深刻的构思，同时为演奏活动提供了广阔的前景。弦乐器的这些丰富的艺术表现特色无疑地使它在独奏、室内乐、以及管弦乐音乐中起着主导作用。

中提琴在弦乐器中占有显要地位。早在19世纪中期，柏辽兹就指出了中提琴的特点："它像小提琴那样灵活，它低音弦的声音具有独特的辛酸感，高音显得极为忧伤。总之，它的音色充满着深深的忧郁，显然与其他的弦乐器音色大不相同。"①

柏辽兹说了上述这番话以后130年，哈恰图良对中提琴的表现能力又作了略有不同的评价："中提琴是声音很美、很有效果、风格独特的乐器。它的声音有某种女性因素——温柔、可爱、抒情……它的表现力非常丰富，绝对地无所不能：从充满魅力的、沁人心脾的抒情到高亢激昂、甚至威武雄壮的音响，都能演奏出来。"②

卡拉·卡拉耶夫对中提琴的特色有过如下的评论："我觉得中提琴的色彩比明白坦露的大提琴音响或者明快的小提琴的声音更'神秘'，更隐而不露……中提琴是很灵活的乐器，无论在技巧方面，还是在表现力方面，它都无所不能演奏。"

中提琴在交响乐队中的作用是其他乐器所不能代替的。中提琴的历史来自交响乐队。在管弦乐队的发展和完善的过程中，尤其是从瓦格纳和理查德·施特劳斯的作品开始，中提琴已经能与其他弦乐器平分秋色了。世界上许多作曲家的交响曲和歌剧作品，把重要的主题安排给中提琴演奏，因为中提琴的音色效果多半确定着音乐段落的形象描绘和织体的丰富饱满。

哈恰图良强调指出中提琴在当代交响乐队中所起的作用："中提琴能够行使任何功能，无论是旋律、和声、节奏都可以派上用场。我在《第二交响曲》里，让中提琴演奏主要声部。中提琴处在首要地位，从而完成了音乐的戏剧结构任务。它听起来优美异常……中提琴在弦乐组里占有同其他乐器完全平等的地位。就技术的发挥和表现能力而言，我认为，中提琴同小提琴和大提琴没有任何特殊差别。中提琴应当并且能够演奏小提琴演奏的东西，即技巧复杂的乐句。然而中提琴表现得特别出色的是在连接、支撑和结合其他声部方面，在使音响丰满淳厚方面。"

指挥家列夫·京兹堡认为："在现代音乐中，中提琴的运用是多种多样的，是广泛的。它的声部演奏常常有一定难度，有时甚至技巧难度很大。中提琴的音色在很大程度上美化了乐队弦乐组的音响效果。我总是尽力设法不仅在独奏的乐段中突出中提琴声部，使其处于主导地位，而且在复调旋律线和持续音中也同样强调它们，从而大大地丰富了音响效果。"

作曲家卡拉·卡拉耶夫更详尽地发展了上述见解："我领会到乐队的弦乐组完全是浑然一体，整个弦乐组对于我来说是一种乐器。而中提琴在其中占有明确的和重要的地位。如果说从前的中提琴声部柔弱和简单，那么现时，在理·施特劳斯、德彪西、拉威尔之后，在俄国古典乐派——格林卡、鲍罗廷、柴科夫斯基、里

姆斯基-科萨科夫之后，对待中提琴的态度已有所改变。如今中提琴在乐队中所起的作用已同其他乐器完全平等了。中提琴具有丰富的表现力，可以说在管弦乐的配器方面，它至今还没能得到彻底发挥。中提琴最有代表性的特点是它在所有弦乐器中最善于同其他乐器，特别是同木管乐器结合。”

在室内乐重奏音乐中，中提琴总是各种不同室内乐组合的固定不变的参加者（二重奏、三重奏、四重奏、五重奏以及其他的室内乐重奏）。这些组合形式，早在海顿和莫扎特的时期，就已被作为一种固定的形式得到肯定。在弦乐四重奏体裁的一些作品中（如斯美塔纳、巴托克、肖斯塔科维奇等人之作），中提琴经常起着相当重要的作用。

在本世纪，对中提琴的看法在不断改变，它已引起当代许多大作曲家的注意——巴托克、鲍古斯拉夫·马尔蒂努、达律斯·米约、阿尔蒂尔·奥涅格尔、伊戈尔·斯特拉文斯基、乔治·埃涅斯库、保罗·欣德米特、本杰明·布里顿、德米特里·肖斯塔科维奇、阿拉姆·哈恰图良、维萨里奥·舍巴林、莫伊塞·瓦茵伯格等人都写过了不起的中提琴作品。

中提琴独奏艺术也开始蓬勃发展。在促成中提琴成为音乐会独奏乐器方面，有四位当代卓越的中提琴演奏家作出了巨大贡献。他们是：苏联中提琴学派的创始人瓦吉姆·鲍里索夫斯基，英国中提琴家莱昂内尔·特蒂斯，德国作曲家、中提琴家保罗·欣德米特和苏格兰中提琴家威廉·普利姆罗兹。

不少著名的苏联作曲家、指挥家和演奏家都高度评价中提琴作为独奏乐器的潜力。然而中提琴独奏家的演出，不仅在苏联而且在其它国家也毕竟是罕见的。哈恰图良对这种现象作了如下的解释：“这有两个原因：首先，在上演的曲目中，中提琴的作品数

量比较少。看来作曲家在这方面是有责任的；其次，音乐会演出公司的经理和音乐会组织者因循守旧，目光短浅，对中提琴作为独奏乐器缺乏信心。有一种错误的观点，认为中提琴家不可能和大提琴家或小提琴家一样单独举行音乐会，当然这种说法是不公道的。在这种情况下，像小提琴家或大提琴家那样不断举行音乐会的中提琴家是没有的。”

苏联中提琴学派对中提琴演奏艺术的总的发展和完善作出了巨大贡献。从战后起，苏联中提琴学派就赢得了国际承认和世界威望。许多苏联中提琴家成为全苏比赛和国际比赛的获奖者。在这样的前题下，不久之前在弦乐器中还处于极为普通地位的中提琴，实际上已经与其他乐器平起平坐了。

由于中提琴基本上是在乐队中使用，所以中提琴及其演奏艺术的产生、形成、发展的全部重要过程，同交响乐及管弦乐队本身的发展息息相关。中提琴演奏艺术，其中在一定程度上也包括独奏艺术，正是在交响乐队的怀抱中成长起来的。因此，本书以较大篇幅谈到中提琴在乐队中的作用及其演变过程。要研究乐队里中提琴声部的富于表现力的手段，就离不开对时代风格、独奏艺术的形成和作曲家面临的任务等所进行的探讨。

交响乐队的产生与形成，是音乐艺术的发展所造成的，是音乐艺术追求体现巨大的概括的社会哲学形象造成的，是思维的交响化造成的。从 18 世纪起，世界音乐艺术中最重要的现象都和交响乐队紧密地联系在一起，交响乐队的复杂的结构亦在各种乐器和各声部间的互相配合之中揭示出来。因此，要全面研究交响乐队的发展问题，必须探讨每种乐器的演变，揭示它特有的丰富表现力；必须了解各种乐器与不同音乐风格和不同音乐形式的关系以及它们在各个不同时期的作用。德米特里·罗加里-列维茨基写

道："乐队的每一个声部，首先是名副其实的整体的一个活泼的小分子，它善于以自己特有的品质大大改善全面的音乐感受——内容的深刻，丰富的表情，美妙和激荡人心。"③

深入研究乐队中一件乐器的历史发展过程，就总体而言不可能脱离管弦乐的配器史，而配器法又是音乐艺术本身固有的一部分，是交响乐作品的写作过程中必不可少的一部分。因此，关于如何看待乐器在乐队中的作用，必须不仅从总的配器原则出发，还必须根据该时期作曲家主要的创作倾向，根据他们的作品内容来分析。

显然，只有这种态度才可能对中提琴在乐队里的作用和意义有一个足够全面和明确的概念，才能有助于了解各种乐器的互相配合。这种分析可以使你了解管弦乐队音响的完整性是怎样形成的，而这一点正是作曲家最重要的、最富表现力的手段之一。

中提琴作为交响乐队中的一件乐器，其音响特点与音域的划分不可分割。如同合唱中的声部分为高音部（女高音）、中音部（女中音、男高音）和低音部（男中音和男低音）一样，在乐队的弦乐器组中声部的划分是：第一小提琴——高声部，第二小提琴和中提琴——中声部，大提琴和倍大提琴——低声部。

可见，弦乐组包含了几乎全部管弦乐音列，而中提琴的作用，基本上在于充实中声部，因为它占有小提琴与大提琴声部的中间地位。

有些器乐学家认为，中提琴按照其属性，更接近于大提琴，由于它的音律体系比大提琴高八度，而音色更为丰富和深沉，所以同小提琴相比在很大程度上更近似大提琴。另一种观点认为，中提琴只是比小提琴稍许大些，在它的四根弦中有三根弦和小提琴的三根弦的音高（但不是音色）相同，因此说中提琴更近似于小

提琴。

作者认为，中提琴不归属于任何一种乐器，就其本性和实质而言，它是一种完全独立的乐器。它具有它自己所固有的独特属性。例如，利奥波德·斯托科夫斯基就指出过这一点："我们并非总是正确地了解某些乐器的本质。如中提琴，有时随便地把它看作是大的小提琴。其实，中提琴是弦乐器的另一个品种，它较为接近的绝不是小提琴，而是维奥拉达布拉乔（Violada braccio，意为臂上提琴）④。中提琴具有自己独特的音色，不与乐队中任何另一种乐器相似。"⑤

作曲家经常在各种不同的配器中使用中提琴，它所具有的典型特征乃是它那有如声乐中的宣叙调似的歌唱的本领。人们认为中提琴的声音忧郁、悲伤，最适合表达忧愁、痛苦的情感。而中提琴的艺术表现力也正是在这方面得到了淋漓尽致的发挥。

然而就这些定义而言，我们以为还很不全面，因为它们与作曲家的风格和时代的风格没有联系。要对中提琴作总结性评定，只有在音乐文化发展的一定历史时期才能实现，这时规范使用乐器将成为传统。诚然，随着音乐艺术的发展，使用乐器的手段将越来越丰富，传统的框框在不断被打破，在今后将会不断出现新的、更丰富、更广阔的使用中提琴的表现手段。

当代对于中提琴和它的音色特点的评价，对它在乐队中的意义和所起作用的评价，都比以往深刻得多。在管弦乐队中，运用中提琴的范围是很广泛的，而它无所不能的潜力也将被挖掘出来。匈牙利音乐学家格·达尔瓦什曾写道："在交响乐队中，有的乐器可以被赋予各式各样的音乐使命。由于它们具有多种功能，因此可以改变本身的音响性能，其效果就好像每次都有另一种新的乐器在演奏。这不仅是由于使用器械改变了声音的色彩（如使用弱

音器），而且还由于音域之间或弦之间的音色差别，这种不同音响的产生，有时也是由于不同的弓法、不同的发音手法，首先是有赖于这些多面性乐器的特有属性。这种属性使这些乐器可以轻而易举地从音响前景转为音响背景，或者相反，把这些乐器推向前，居乐队之首，使它们在任何时候都可担当戏剧性的或抒情性的角色，可融入庄严音响或者汇入交响舞蹈之中。”⑥可以说，正是中提琴才具有这样柔顺而灵活的、随机应变的属性。

所以，在现代音乐艺术的多种形式和体裁中，中提琴得到了广泛的运用。然而必须看到，对中提琴史的研究迄今为止还很不充分⑦。许多作品都是献给弦乐组的其他乐器，而在研讨文献中，几乎没有对中提琴艺术加以注意。

事实是，中提琴艺术史的研究长期以来实际上无人问津。其原因首先是，——按照德米特里·罗曼诺维奇·罗加里-列维茨基的说法——中提琴“长期以来是当代乐队里最不走运的乐器……其原因一方面是作曲家一点儿也不努力去发展中声部，其次是他们固执地不愿发现中提琴所固有的优良品质。”⑧

柏辽兹也曾指出：“在乐队的所有乐器之中，正是中提琴比较长期地不受重视，尽管它具有非常优秀的品质。”⑨

在19世纪和20世纪初，对中提琴和中提琴家的轻视态度有一些缘由。在这之前的一个时期的艺术实践中，由多声部的复调音乐转向主调配和声的风格，导致对乐队声部和乐器表现性能的使用采取了另一种方式。中提琴失去了以往的独立地位，加入到低声部的行列中。从此，对中提琴演奏者技巧的要求大为降低，音乐学院也不设立中提琴专业，而在曾有过的“必修”中提琴的班上，学生也只能从小提琴教师那里肤浅地学习一些中提琴演奏的皮毛。

对中提琴丰富表达能力的轻视，还由于当时普遍流行小型的“不够尺寸的中提琴”。这种琴声音低弱、瓮声瓮气、混浊不清，而且通常是由演奏不好小提琴的人去拉中提琴。而中提琴演奏曲目又相当少，不可能使中提琴独奏家的演奏活动充分开展。因此，总起来说这一切导致的结果是基本上未能推动对中提琴史和中提琴演奏艺术的研究。

如今，许多大作曲家、指挥家、演奏家和研究家都指出研究中提琴艺术史极为重要。瓦吉姆·鲍里索夫斯基曾说：“对于把中提琴作为独奏乐器来进行研究的人来说，完全有必要熟悉中提琴的产生及其演奏技巧发展的历史，熟悉有关中提琴的文献。然而在这方面的教材连一本也没有。”

本书对中提琴艺术史的介绍，从它的起源到今天，分为三个基本主题方面：乐队中的中提琴，室内乐中的中提琴，以及作为独奏乐器的中提琴。本书基本的研讨任务包括中提琴的产生和完善过程，以及它的技术发挥和运用方法等。本书试图做一项中提琴的品种分类，详尽地阐述既用于乐队、也用于独奏的抒情古提琴乐器的历史。笔者的愿望是使读者有机会了解最著名的中提琴独奏家的教学与演奏的原则，并对最著名的作曲家为中提琴创作的作品进行分析。

既然要认真研究在跨度很大的历史时期内的中提琴艺术史，那么这项工作是相当艰巨的。因为在这样博大的范围里工作，会出现很多问题，并且无法得到彻底解决，只能是简单扼要地加以阐述。更深入的研究工作只有在音乐史科学的这一领域有高度发展的条件下才有可能进行。

中提琴艺术史——如前所述——是迄今为止很少研讨过的弦乐艺术的历史和理论领域。

① 柏辽兹:《现代管弦乐配器法》第1卷，莫斯科1972年版，第81页——原注，下同。

② 引自本书作者同哈恰图良的谈话记录。以后引用本书作者同苏联作曲家、指挥家和演奏家的谈话内容不再援引出处。

③ 罗加里-列维茨基:《现代管弦乐队》，莫斯科1953年第1版，第4页。

④ 称之为小提琴家族乐器。显而易见，斯托科夫斯基指的是近似维奥尔的乐器。

⑤ 利奥波德·斯托科夫斯基:《大众音乐》，莫斯科1963年版，第113页。

⑥ 格·达尔瓦什:《管弦乐配器法》，布达佩斯1964年版，第101页。

⑦ 见列夫·京兹堡的《大提琴艺术史》，莫斯科1950年版第1卷，1957年版第2卷，1965年版第3卷，1978年版第4卷；伊莱里·扬波尔斯基的《俄罗斯小提琴艺术》，莫斯科1974年版；列夫·拉阿本的《俄国和苏联的小提琴艺术史》，列宁格勒1978年版。

⑧ 摘自罗加里-列维茨基的《现代管弦乐队》第87页。

⑨ 柏辽兹的《现代管弦乐配器法》第81页。

上　　篇
外国的中提琴艺术

第一章　中提琴作为独立乐器的形成

中提琴产生的历史

中提琴作为一种独立的乐器，有关它的形成及结构的改进，这问题不仅本身相当重要，而且对探讨中提琴的演奏与运用来说也相当重要。它具有特殊的现实意义，因为在所有的弓弦乐器中，恰恰是中提琴这件乐器的结构在一百多年中经历了最多的变化，其演变的结果是它的富有表达能力的长处得到了充分的发挥。因此，必须对中提琴的形成及其结构的演变以及音响性能和技术潜力等基本问题，集中作一番深入的研究。

小提琴家族乐器（其中包括中提琴）大约起源于15世纪末至16世纪初，最初出现在民间音乐演奏中。有关小提琴家族乐器及其民间源流，在马丁·阿格里科莱（1528年）和法国音乐家“铁脚”菲里伯的乐器学论文中（1556年）提到过。菲里伯写道：“我们把那些贵族、商人以及其他上层人物消遣用的乐器称为维奥尔

(Viol),……另一个品种称之为小提琴……只有少数人使用它，也许只不过是那些靠自己的劳动来维持生计的人在婚礼和假面舞会上用它伴舞罢了。"[①]他列举了三种小提琴：高音的、中音的和低音的。中音小提琴的调音就是现今的中提琴调音。按照菲里伯的说法，小提琴家族乐器不是像现在这样把琴放在锁骨上演奏，而是靠在锁骨下的前胸上。

16世纪意大利音乐理论家路德维科·扎科尼也指出，专门在街头上演奏的小提琴家族乐器已经有四种类型，增加了次中音提琴，其调音比中音小提琴低五度。

德国作曲家和理论家米哈伊·普列托利乌斯在学术性著作《音乐全书》(17世纪初）中谈到维奥拉达布拉乔家族乐器，其中谈到了有现代中提琴调音的"次中音维奥林诺（Violino)"。

大概这些作者所列举的提琴乐器都尚未完全定型，但对于我们来说重要的是它们实实在在具备了小提琴家族乐器的特征：四根弦，五度调音，肩部持琴方式。此外，在这些著作中首次提到中提琴类乐器（中音和次中音小提琴)，后来几经演变，它们才被称为中提琴。

提琴乐器的民间起源并不妨碍它在专业艺术中逐渐地得到更广泛的承认。不久，提琴家族乐器进入乐队编制，为提琴写的作品也开始不断涌现。

德国现代音乐学家库尔特·萨克斯最初曾经提出过一种看法，得到了苏联器乐学家鲍里斯·斯特鲁威和列夫·京兹堡的支持。他认为中提琴（或者中提琴类型的乐器）是所有提琴家族的鼻祖，在16世纪下半叶首先进入乐队编制。列夫·京兹堡指出："……提琴家族的起源乐器是中提琴。"[②]

中提琴在乐队中出现的时候，演奏旋律声部仍然是高音维奥

尔的特权。在整个提琴家族乐器中，中提琴是同维奥尔族乐器在声音上和尺寸上最为接近的乐器，所以它很快就作为中声部列入乐队编制，和谐一致地融入乐队之中。由此可见，中提琴可能曾经是逐渐消失的维奥尔家族和新产生的提琴乐器之间的桥梁。

在16世纪中叶，维奥尔和提琴家族构成两组弦乐器，它们无论在结构方面或者是在声音方面都有本质上的不同。

维奥尔的形成是由多声部音乐时代的艺术要求促成的，其特点为斜肩，下面的反响板扁平、宽指板，增加了弦品（弦乐器按音程设在指板上的枕木——译注），高边板，音孔作括弧形，六—七根弦按四度—三度调音。在维奥尔上演奏和弦及琶音是比较方便的。但在一根弦上演奏就相当困难，由于琴马扁平，很容易碰到其它的弦。维奥尔的声音是柔和而低沉的，没有鲜明的力度变化，然而它的音色极其优美。

提琴族乐器的出现是由于美学要求起了变化，是由于人们企图追求明亮和美妙如人声的音响，也由于多声部的齐奏开始发展。

提琴组乐器都配有四根弦，并按五度音程调弦。由于琴马是弧形的，就能自如地在一根弦上演奏，不易碰到其他的弦。在其他与维奥尔的不同之处中，颇具代表性的是：下面的反响板（背板）鼓起，指板没有弦品，音孔成字母f形，琴肩宽，边板不太高；声音明亮而有力，力度变化手段和技术表现能力相当丰富，这一切构成了提琴家族乐器的显著特征。

就是在这一时期中，发生了名称上的分化。由维奥尔乐器组固定下来的名称为“维奥拉达甘巴”(Viola da Gamba)，持琴人坐着，把乐器放在膝盖上或置于两膝之间。小提琴家族乐器开始叫做“维奥拉达布拉乔”(Viola da Braccio)，因为其中大多数是持在肩上演奏的，这组的大号的低音乐器，借助专门的吊带持在锁

骨的下边。是的，正是这些补充的专有名词，不仅确定了持琴方式，而且标志着两组不同族、不同形的乐器。

大约在 17 世纪中期，弦乐组总的名称“维奥拉达布拉乔”逐渐失去了自己的地位。小提琴开始称为“维奥林诺”(Violino)，低音小提琴称为大提琴 (Violoncino 或者 Violoncello)，仅中提琴按照原先的名称叫做“维奥拉达布拉乔”。随着时间的推移，这个名称缩短了。人们开始用 Viola 来表示中提琴，把附加的“放在手臂上演奏”演变为德国名称 Bratsche (中提琴)。

小提琴族乐器的出现不是一下子就赢得承认的，而是经过两个世纪的同维奥尔激烈顽强的竞争（尤其是在法国竞争更为激烈）的结果。其决定性的原因，正如鲍里斯·斯特鲁威所指出：乃是“反映出社会各阶层意识形态中的各种美学思潮的争论，这场‘争斗’开始的时候，维奥尔主要在欧洲社会的特权阶层、在贵族和资产阶级上层音乐生活中广泛应用，是一种‘贵族’乐器。小提琴却存在于民众之中，并且从人民中得以‘提高’，从而开始在小资产阶级和中产阶级音乐生活中，然后也在宫廷和贵族生活中赢得了自己的地位。”③

这时期，维奥尔仍被经常运用，并且不断从提琴家族乐器中取长补短。由此，出现了去掉“品”的维奥尔，同时音板、背板也改为凸起，调音为不同成分各半的四度—五度两种关系。此外，在 17 世纪初，出现了带共振弦的维奥尔，从而增加了非常柔和、如银铃般明亮的音响。这场竞争的最后结果以提琴族乐器获胜告终。提琴族乐器更好地适应了正在发展的音乐文化的新的艺术要求，无论在声音或是在技术潜力发挥上都优于维奥尔。

16—17 世纪的小提琴乐器逐渐演变成最终的典型形式。大师级乐器制作流派勃列莎派，被公推为最早的乐器制作流派之一。该

派以意大利北方城市勃列沙得名。该派鼻祖加斯帕罗·达·萨洛（1542—1609）及其弟子著名的帕欧罗·乔万尼·马洛尼（1580—1609）曾在这座城市里居住、工作过。这些大师早期制作的乐器既保留了维奥尔的音响特点，也保留了它的形式上的特点。在这一时期，由加斯帕罗·达·萨洛制作的一把中提琴（藏列宁格勒戏剧、音乐、电影研究院乐器收藏部），它的琴身底部具有鲜明突出的角，无疑这是过渡时期的特征。而乐器制作大师加斯帕罗·达·萨洛和马吉尼的成熟时期（规格完全定型的中提琴）的作品，尺寸比较大，发音柔和、响亮而宽广④。

著名的苏联小提琴制作大师叶甫根尼·维塔切克不无根据地认为，只有大型号的中提琴，其声学结构才是正确的，才可能具有女低音歌手似的优美音色，比起小尺寸的中提琴，它的音质更优越，后者在声学结构和音响效果方面都有所欠缺。

阿马蒂、瓜尔涅里、斯特拉迪瓦里家族的意大利克雷蒙那派小提琴巨匠也制造中提琴。非常可惜，他们的乐器保存下来的很少。在苏联只有少量的克雷蒙那巨匠制作的中提琴，其中包括国家的收藏珍品安东尼奥·斯特拉迪瓦里（1644—1737）制造的中提琴。关于斯特拉迪瓦里的中提琴，叶甫根尼·维塔切克曾写道："它们有着令人惊叹的音质，这种音质具有纯正的中提琴的音色。我指的不是许多音乐家认为是中提琴特有的不响亮但又刺耳的声音，我指的是实质上具有比女低音还要经常听到的男高音音色的声音。它结实明亮，略带忧郁色彩，对弓子加上一点压力，则变得悲壮起来。"⑤

意大利的提琴制作大师（当然不仅仅是意大利的大师）所制作的中提琴相应地比较少些。这很明显——提琴制作大师们把全部的注意力集中在制作小提琴方面。克雷蒙那巨匠们把小提琴制

作得登峰造极，完美无缺。中提琴却没能得到最后的定型。既然在演奏当中，它处在次要的地位起伴奏的作用，因此原则上对乐器提出的要求不会太高。由于这个缘故，意大利的中提琴音质也就不尽相同了。

中提琴的种类

提琴家族乐器的形成和发展有着相当长的历史过程。从18世纪以来，人们不断地进行创新和变革，其目的是为了完善和扩大乐器的表现力和它的技术适应能力。人们曾经不断地尝试既在质量上也在外形上对乐器加以改进。曾经有人制作过梯形的、吉他状的、以及金属的中提琴，也出现过吉他形大提琴——吉他和大提琴的混合物。(舒伯特曾为这种乐器写过一首奏鸣曲，该曲至今仍被中提琴和大提琴所用。)

然而，直到现在为止，中提琴自始至终经历着结构上最多的变更和改善。

17世纪和18世纪初，在演奏实践中可见到下列各种类型的中提琴：次中音小提琴，维奥拉达斯帕拉（Viola da Spalla，肩式维奥尔），维奥利诺庞博萨（Violino Pomposa，低音小提琴）。

次中音小提琴的尺寸最近似现代的中提琴。它的琴身长度为425—460毫米，相当于大型号的中提琴。边板高5厘米。最常见的四根弦的次中音小提琴比中音提琴低五度调音。但是当时也同样存在五根弦和六根弦的次中音小提琴。

维奥拉达斯帕拉主要是流浪音乐家的伴奏乐器，而在正统音乐中通常很少运用。它的整体尺寸和边板的高度要比次中音小提琴大得多，因此，它是用肩带挂起来固定在胸前演奏的。不过，维

奥拉达斯帕拉的调音高于或同于现在的中提琴调音。显然由于演奏不舒服的缘故，这种乐器就不可能得到普及与流传。

维奥利诺庞博萨是小提琴与中提琴的混种乐器。其尺寸不比小型中提琴大，但却有五根弦：C、G、D、A、E。可见，这是增加一根小提琴E弦的中提琴。上述结构的提琴，是1724年由约翰·塞巴斯蒂安·巴赫发明，由莱比锡乐器制作大师约·汉·霍夫曼（1683—1750）按照巴赫的创意制作出来的。其大小与大型号的中提琴相同，有五根弦：C、G、D、A、E。这种琴由特别的肩带挂着，放在低于锁骨的位置进行演奏。

至于高音大提琴（Violoncello Piccolo），外国的器乐学家们则认为它是大提琴的变种。鲍里斯·斯特鲁威反驳这种观点不是没有道理的，就像巴赫为维奥拉庞博萨（Viola Pomposa）写的六首组曲一样。他认为高音大提琴更趋向于中提琴的一种。斯特鲁威写道："毫不奇怪，约·塞·巴赫本人作为一个管风琴家、羽管键琴家和中提琴家，在与他的演奏实践有关的其他乐器范畴内，始终不渝地竭力追求创作上的完善。他考虑到把中提琴的音响和技巧都加以合理的改进，使其产生更紧凑的'大提琴似的'音质，并在技巧上力求开拓中提琴演奏的音域，尤其是中提琴的高音区的音域，而中提琴在获得巨大成就的各个发展阶段正是这样做的。"⑥

莱比锡大师霍夫曼制作了几把维奥拉庞博萨，但是在演奏实践中并没有流行开，巴赫本人对它也很快就冷淡了。

著名法国小提琴家米舍尔·沃尔德马（1750—1816）"发明"了一种弦乐器，称之为"中音维奥龙"（Violon Alto）。这个"发明"实质上只是在普通的小提琴上增加了第五根中提琴C弦（小字组的C），从而把小提琴和中提琴合而为一。沃尔德马是位具有

吸引力的人物，因此要详细介绍他一番。

米舍尔·沃尔德马是小提琴家、中提琴家和作曲家，集三者为一身。他写过一部《中提琴教程》(Méthode d'Alto)，于1795年在巴黎出版，是最早的三部中提琴教程之一。他的小提琴教师是意大利小提琴家安东尼奥·罗利。此前多年，沃尔德马就对中提琴发生了兴趣。当时，优秀的中提琴家在巴黎如凤毛麟角。沃尔德马认为，如果把小提琴变为五根弦的提琴，那么，好的提琴手就可以用这种乐器在乐队里既拉小提琴声部又拉中提琴声部。

缺乏好的中提琴演奏家的问题就这样解决了。沃尔德马不遗余力地宣传中音维奥龙，并为它写了三首协奏曲，其中一首曾由克列琴·优兰在巴黎演奏。

尽管除了优兰之外，还有尼科洛·帕格尼尼和安东·孔茨基(1825—1879)也演奏过这种乐器，然而无论优兰还是格列特里或是柏辽兹，都没有称赞过中音维奥龙。这很自然，因为由真正的中提琴C弦上发出的那优美柔和的音色在这种混合乐器上根本不可能出现。

弗·希尔麦(1762—1847)是柏林宫廷教堂的中提琴家。他也致力于中提琴的改良，把自己发明的乐器称作“维奥拉林”(Violalin)，可惜经过演奏的实践，这件乐器没有遗传下来。

卓越的法国小提琴制作大师让·维里奥姆(1798—1875)在1855年设计过大型号的中提琴。比起现在的中提琴，它扩大了琴身的音板和背板。琴的边板高达5厘米，琴的总长度是675毫米，而琴身长为413毫米。这把中提琴具有罕见的有力而饱满的音质，但是，在这把琴上演奏第三把位以下是不可能的。维里奥姆把它称为“女低音歌手”。既然谁也不能演奏它，制作大师只好把它送往博物馆了。

1891年，在德累斯顿，施特尔茨涅尔曾制作了两把新型变种的弓弦乐器——维奥洛塔（Violotta）和切洛涅（Cellone）。维奥洛塔比中提琴大，比小提琴调音低八度。关于施特尔茨涅尔制作的乐器，理·施特劳斯曾写道："这是新的乐器，在以中提琴和大提琴为原型的基础上，把它们下面的体积放大，作了改进的尝试。但是，实践的结果，从总的音乐鉴赏观点看来，效果甚微，要把这种乐器列入管弦乐队里，起不到什么作用。它与现有乐器的主要区别是在调弦上，它有比中提琴和大提琴更低的弦，而要用它来完成当今的演出任务是不可能的，因为这样一来作曲家还要因为它重新改写管弦乐总谱。"⑦

施特尔茨涅尔曾约定：凡为新乐器创作的优秀作品及演奏者均给予奖励，以此吸引了人们对这一新鲜事物的关注。作曲家德列捷克写了有维奥洛塔参加的弦乐五重奏，克鲁格也为施德尔茨涅尔的乐器写了六重奏，席林格在歌剧《音乐家的一天》的第三幕中，使用了维奥洛塔作为独奏乐器。然而维奥洛塔辜负了发明家的期望，在弦乐四重奏中没有达到所预定的设想。主要原因是这种乐器比较笨拙，演奏不方便，而预计的强有力的音响也未能得到证实。

好运落到德国中提琴家和中提琴小曲集的编订者利特尔（1849—1926）身上。他大力宣传按照他的规格由符茨堡市提琴制作大师肖尔良（1829—1902）制作的大型中提琴。利特尔给他的乐器起名叫中音中提琴（Viola Alta），理·施特劳斯说："这种乐器由于放大了琴身的尺寸，具有非常饱满而响亮的音响，此外由于增加了五度音程（第五根E弦是小字二组E——作者），用于当代的管弦乐作品具有非常有益的高音优势。很遗憾，利特尔的中提琴直到今天仍只在很有限的范围里被采用，原因大概首先是演

奏它需要有足够的体力，如果演奏者的手臂短、手小，那么他就会产生疑问：用这样的乐器来替代通常更为舒服的中提琴是否值得？”[8]利特尔的乐器得到瓦格纳和李斯特的赞许，李斯特写了《中音中提琴》和《被遗忘的浪漫曲》献给这位发明家。

英国中提琴家特蒂斯（1876—1975）设计的中提琴与维里奥姆的不同之处只是扩大了琴身的下半部分，比维里奥姆制作的“女低音歌手”更方便于在高把位演奏，特蒂斯的中提琴尺寸是425毫米。

林茨（奥地利的一个省府——译注）的亨利希·德萨威尔（1863—1917）出于与沃尔德马类似的想法，制作出便于小提琴家演奏的中提琴。他设计的中提琴尺寸是中等的（420毫米），而指板的尺寸及弦的长度与小提琴相同。调音与中提琴相同：C、G、D、A。另一位来自米腾瓦尔德的奥地利提琴制作大师约翰·莱特（1879—？）制作的乐器，名叫“八度小提琴”（Octave Violin）。这种中提琴的尺寸同德萨威尔的一样，但调弦却比小提琴低八度（G、D、A、E）。

保罗·欣德米特不仅多次演奏中提琴，而且还特别喜爱来自美因河畔法兰克福的施普林格（1882—1953）设计的中提琴。这把中提琴的琴身不长（400毫米），特点是声音强而有力，特别适用于独奏音乐会。它的反响板稍宽，边板较高，与同样大小的普通中提琴相比，也许在音响上具有某些优势。

卓越的苏联小提琴制作大师维塔切克（1880—1946）于1912年制作了大号的次中音中提琴，其声音使谢·伊·塔涅耶夫大为赞叹，他特意为它写了一首《降E大调三重奏》（作品第31号），参加三重奏的另外两件乐器是小提琴和中提琴。

1967年，波兰作曲家克希什托夫·潘德列茨基受瑞典政府的

委托，为大型号小提琴（Grand-Violino）和乐队写了一首协奏曲。该曲于1968年8月4日在美国由布隆尼斯拉夫·艾亨戈尔茨演奏。这件大型号小提琴是由瑞典小提琴制作大师汉斯·奥拉夫·汉松设计的，它是五根弦的乐器（C、G、D、A、E）。

弗兰茨·蔡林格（生于1920年）是奥地利中提琴家和国际中提琴家协会的创始人（该协会主席），他根据多年调查和观察得出结论：理想的中提琴琴身的尺寸应该是412毫米，琴颈长150毫米。制作大师列奥·麦依尔按照蔡林格的这一设计方案于1977年制作出一把中提琴，并在翌年于伦敦举行的国际中提琴大会上展示了它。对这把“理想的中提琴”的研究和有关中提琴尺寸的探讨结果公布于1979年。⑨

1930年，苏联小提琴制作大师基·菲·波德戈尔内（1873—1958）制作了一把形状不同寻常的中提琴，取名为“怪物”。按照他的设计，这把琴左肩稍歪斜，这样就能在保留乐器大尺寸的情况下方便自如地演奏高把位。虽然人们至今还在演奏“怪物”，但是这位制作大师的创举毕竟没有得到中提琴家们的大力支持。波德戈尔内制作的这样的中提琴，也仅此一把而已。

上述全部有关中提琴的改革，基本上追求一个目标——扩大中提琴音域，让它的声音更趋优美完善，这便是这些改革与变化的积极作用。

中提琴作为提琴家族的乐器，在工艺和结构上比小提琴或者大提琴更为复杂。中提琴要想在音响上达到最理想的效果，尺寸就往往过大，演奏起来不太方便。因此，至今人们仍在不断地寻觅各种不同的中提琴构造方案。其中的某些尝试是卓有成效的，并在实践中确立了它们的位置。利特尔、特蒂斯、波德戈尔内所设计的中提琴至今还在被人们用之于演奏，其积极的作用是很明显

的。总之，这些改良中提琴有的推动了高把位技巧的发展，使演奏者的高超技艺得以发挥，另一些则致力于保持中提琴的独特音色，力求能确定一种中提琴的正式规格。

如若试图在乐器尺寸及其必备的音响素质之间寻找“不偏不倚”，则必须悉心研究中提琴自己的音响逻辑和艺术目标。必须承认，问题的最佳解决方案至今尚未找到。希望新的探索能使中提琴从音色到技术都得到更好的发挥，从而扩大它在管弦乐队及室内乐中的“声部”影响，还可以实现把它作为独奏乐器来运用的新的前景，这一切都不是不可能的。

在寻觅中提琴最佳结构的同时，维奥尔族乐器也在努力适应新的要求。这些尝试，在抒情古提琴的结构改进上成效最为显著。

抒 情 维 奥 尔 琴

抒情维奥尔琴（Violed'Amour）是古老的维奥尔族乐器，它有值得注意的、不一般的经历。它出现于17世纪后半叶，18世纪达到繁荣时期，18世纪以后即很少使用。各种不同的专题论文涉及到它时经常把它列入不使用的乐器或已经消失的乐器之列。典型的例子是19世纪著名器乐学家弗·格瓦尔特的论述：“……没有理由认为抒情维奥尔琴会在西方的艺术活动中重新占有地位。所以，我们认为叙述它没有必要……。”[10]

然而，这古老的乐器并没有消逝，相反，最近一个时期人们对它的兴趣日益增长。这不足为怪，因为抒情维奥尔琴的音色非常美，充满诗意，听了它的演奏能使人进入神秘的幻想境界。难怪柏辽兹在论文中强调指出它的长处：“抒情维奥尔琴的音色柔弱而温和，具有某种来自天国的味道，既有中提琴的音色，同时又

有小提琴泛音的明亮度。它尤其适宜于演奏平稳的、从容不迫的音乐，适宜于演奏沉入幻想的旋律，表现热情洋溢的和具有宗教色彩的情感……的确，假如真的失去了这种宝贵的乐器，那就太可惜了……。”⑪

抒情维奥尔琴是维奥尔弓弦乐器家族中最后的代表，它最初出现在17世纪后半叶的英格兰。从外表的形状来看，它与其他的维奥尔没有什么区别：背板平坦，两肩倾斜，四度—三度的调音体系。然而，站立着演奏的抒情维奥尔琴不是“甘巴”（Gamba，即腿式低音维奥尔，其六根弦的关系是D、G、C、e、a、d′——译注）的演奏方式，而是像所有其他的维奥尔那样，象小提琴那样放在肩上演奏。抒情维奥尔琴突出的特点是有同音副弦——它们被称为共振弦或者交感弦。这些弦不用于演奏，但在演奏主弦时产生摆动和共振，从而给抒情维奥尔琴的音响增加了一层与众不同的迷人的神秘色彩。

同时代的人认为抒情维奥尔琴具有“可爱的银铃般的声音”和“令人惬意的温柔圆满的和声”。显然，它因此而获得了“爱情维奥尔”之美称。诚然，关于名称的来历也有另外的推测。20世纪初，巴黎音乐学院乐器收藏部的收藏家皮劳特指出：“……‘爱情维奥尔’这一名称的产生，是由于原始的偏差。正确的名称应该读作‘摩尔维奥尔’（‘爱情’与‘摩尔’二词的法文读音相近。——译者），即摩尔人（古代非洲西北部摩尔国的民族——译者）的维奥尔琴，就是说，这种乐器起源于东方。”⑫而运用弦共振的原理，则是来自东方国家的音乐文化。

最常见的抒情维奥尔琴，有演奏用的七根弦和共振的七根弦。但也有用六根演奏弦和六根交感共振弦组成的乐器。抒情维奥尔琴有趣的变种是英国的维奥列塔，它也有7根演奏用的弦，而共

振弦是由 10 至 15 根组成。

在 17 世纪还可见到没有共振弦的抒情维奥尔琴。在德国和法国就存在这种乐器，但它们演奏用的弦或者是五根，或者是六根。在约翰·马特松（1681—1764）写的《新开张的乐队》（《Das neueröffnette Orchestre》）一书中有对五根弦的抒情维奥尔琴的描述："令人喜爱的抒情维奥尔琴，配得上这可爱的名字。因为它善于表现无尽的苦恼与温柔。它有四根钢弦或铜弦，还有一根（第五根弦）是筋弦。其调音为 c 小调或者 C 大调和弦……它的音色是银铃般的，听起来非常温柔悦耳，可惜的是它并不经常使用。"⑬

最常见的抒情维奥尔琴的调音是 D 大调三和弦，但约翰·马特松（1681—1764）也谈到了 C 大调三和弦和 c 小调三和弦调音的抒情维奥尔琴。德国音乐家伊·马耶尔（1689—1768）援引了 17 个不同的乐器定调的实例。18 世纪抒情维奥尔琴通常按演奏作品的调性来调弦。捷克器乐学家阿·布赫涅尔指出："这是一种复杂而困难的方法，因而它要求作品尽量不转调。这种方法对调弦提出了很高的要求，琴弦总是不断地调，在变调时，往往要在演奏中停下来上调大音程或下调大音程。"⑭这种中断音乐进行而频繁地变化调弦的作法，可能是这种古代乐器不能广泛流传的一个原因。

从抒情维奥尔琴的外形来看，在所有的弓弦乐器中它恐怕是最漂亮的乐器了。它的造型非常雅致，特别是它的"腰身"，是面板上火苗一般的音孔轮廓的翻板。装饰用的点缀物是"哥特式的蔷薇花"，它雕刻在面板和指板下面。装弦轴的长型小箱雕刻成头形，或是少女的头，或是爱神的头，头像上还雕出炯炯有神的双眼，这一切无疑给抒情维奥尔琴的外型增添了典雅的色彩。从以

上的描述来看，这古代的乐器本身就可称得上是件真正的艺术品了。

意大利派、法国派、德国派的提琴制作大师们，都制作过抒情维奥尔琴。著名的德国制作大师马第乌斯·克洛茨（1653—1743）制作了一把英国式维奥列塔，上面有7根演奏用的弦和15根共振弦。在萨尔茨堡的博物馆里保存着一把施坦纳于1661年制作的抒情维奥尔琴。

捷克小提琴制作大师们以制作抒情维奥尔琴的艺术闻名于世，他们是：扬·乌里利赫·艾柏里（1699—1768）、雅·伊·赫尔默（1687—1770）、特·欧·古林斯基（艾柏里之徒）、扬·库里克（1800—1872）、凯·比·德沃夏克（1856—1909）。在他们中间，最著名的是布拉格大师扬·乌里利赫·艾柏里。在布拉格国家博物馆里，至今还保存着五把他制作的抒情维奥尔琴。

苏联提琴制作大师也制作过古老乐器。基·菲·波德戈尔内（1873—1958）为瓦吉姆·鲍里索夫斯基定做了四把抒情维奥尔琴。

从抒情维奥尔琴的尺寸来看，可以认为它与不大的中提琴相等，因此它是中提琴家最经常演奏的乐器，他们掌握这种古老乐器并没有多大的困难。它同样也可以演奏和弦和琶音以及各种各样的音型组合和泛音。

18世纪是抒情维奥尔琴演奏艺术的全盛时期，它不仅为职业演奏家所掌握，同时它还深入到音乐爱好者们中间。这种乐器温柔的音色特别吸引喜欢演奏它的女士们。著名的英国音乐史学家查尔斯·伯尼曾叙述过自己在意大利的游历，提到他访问闻名的意大利歌手法里涅里时这样说："法里涅里先生早就不演唱了，然而他还时常以演奏羽管键琴和抒情维奥尔琴来消遣"。[15]

阿基里奥·阿里奥斯蒂（1666—1740）是早期最杰出的抒情维奥尔琴演奏家之一。他在没有共振弦的乐器上演奏，而实际应用的弦总共只有四根。他曾经在许多国家举行过音乐会，尤其在伦敦获得了特别的成功。1728年，他在伦敦发表了《为抒情维奥尔琴而作的六首奏鸣曲》。列夫·京兹堡在《大提琴艺术史》一书中提到："该版的序言中明确指出，作者认为该教材（指六首奏鸣曲）是为以后出版抒情维奥尔琴作品作准备的。……"⑯

1972年，巴连列特·瓦依索姆出版社最先出版了两卷阿基里奥·阿里奥斯蒂的《斯德哥尔摩奏鸣曲》，这是为抒情维奥尔琴和通奏低音写的（通奏低音是指自16世纪末叶起，在西欧室内乐中键盘乐器的乐谱，谱上只记低音部，另外标以数字，演奏者即根据所标数字同时奏出所要求的和弦。——译注）。也许这就是作曲家在《六首奏鸣曲》的序言中提到的为这件乐器而写的作品。

作曲家安东尼奥·维瓦尔弟（1678—1741）为六根弦的抒情维奥尔琴创作了数量最多的协奏曲。他总共写了八首协奏曲，其中六首是为抒情维奥尔琴和弦乐队及羽管键琴写的，另一首除上述同样乐器外还增加了琉特琴（古代一种像中国琵琶似的弦乐器，也叫诗琴——译注），最后一首是为抒情维奥尔琴和两支双簧管、一支大管、两把圆号和羽管键琴写的。⑰

抒情维奥尔琴高水平的演奏大师，也就是在这种古老乐器上获得成就的捷克音乐家有：扬·克鲁姆洛夫斯基（1719—1763）、格拉切克（1724—1777）、艾柏里（1765年去世）。他们不仅是演奏家，同时又是作曲家，为抒情维奥尔琴写了一系列作品。⑱

卡列尔·斯塔米茨（1745—1801）是用这种古老的乐器演奏的最卓越的演奏家之一。他到过很多国家举行独奏音乐会，演奏小提琴、中提琴和抒情维奥尔琴。如同大多数18世纪的演奏家一

样，他同时也是作曲家。他为抒情维奥尔琴增添了上演的曲目。斯塔米茨创作了不少以乐队协奏的协奏曲和一首抒情维奥尔琴和羽管键琴的奏鸣曲。

著名的抒情维奥尔琴演奏家和作曲家还有：艾谢尔（1736—1795）和米兰德尔。泰勒曼（1681—1767）、鲁斯特（1739—1796）和阿尔勃列赫茨贝格（1736—1809）也为抒情维奥尔琴写了不少作品。

虽然约·塞·巴赫没有为抒情维奥尔琴写过独奏作品，但是他高度评价这一乐器特殊的、无与伦比的声音。在一些康塔塔中，他把抒情维奥尔琴独特的音色运用到为声乐伴奏的乐队里。在《圣约翰受难曲》中，他甚至使用了两把抒情维奥尔琴。关于巴赫在这部作品中运用抒情维奥尔琴一事，阿尔贝特·施维采尔在他写的关于巴赫的书中说："《注意，我的灵魂》咏叹调令人感受到难以描述的快慰，而接下来的另一首咏叹调《打量打量，他那血染的脊背》也是如此。和声进行是在大调和小调之间转换与过渡的，而两把抒情维奥尔琴遮上阴影似的音响正适合这种意境。在咏叹调的乐器演奏部分旋律线条巧妙地合成了一条彩虹，横跨在富有幻觉的上空，令人有置身于鲜花怒放的田野之感，泪中有笑！正如歌词中谈到的那样。"⑲

18 世纪末和 19 世纪初，人们对抒情维奥尔琴的兴趣有所下降，只是由于法国小提琴家和中提琴家克列琴·优兰（1790—1845）频繁的演奏活动（他举行了抒情维奥尔琴独奏音乐会），它才重新引起人们的注意。也正是由于克列琴·优兰的演奏，才使作曲家们写出了像鲁道尔夫·克莱采尔（1766—1831）的歌剧《穆罕默德的天堂》（1822 年）中的抒情维奥尔琴独奏和雅可布·迈耶贝尔（1791—1864）的歌剧《法国新教徒》中的著名插部这

样的乐段（劳尔的浪漫曲）。一位同时代的人这样评论克列琴·优兰："这位艺术家的弓子一接触到七根弦，就立即发出迷人的音响与和谐的琶音。一股温柔的音响从乐器中自然地流淌出来，给人留下光辉灿烂的印象……。"[20]

处在19世纪和20世纪之交的抒情维奥尔琴，经常在一些作曲家的歌剧总谱中出现。这些作曲家是：朱尔·马斯涅、居斯塔夫·夏庞蒂埃、莱欧斯·雅纳切克、雅可布·普契尼等。

雅可布·普契尼（1858—1924）在歌剧《蝴蝶夫人》中自成一格地采用这一古老乐器，用它来加强幕后哼咪合唱的高音声部，给人"深奥莫测"的音响感觉，效果极佳。当然，此处经常由中提琴代替它演奏，但感觉自然两样了。维也纳艺术学院教授卡尔·什图姆普夫认为："在我们这个时代，大型乐队的中提琴首席独奏家也应该掌握抒情维奥尔琴。当代的指挥经常要求在总谱规定使用这种乐器的时候，演奏员能用抒情维奥尔琴演奏。1957年9月，米特罗普洛斯为上演新排的《蝴蝶夫人》，坚决要求使用抒情维奥尔琴而不用通常的小提琴或中提琴加弱音器。米特罗普洛斯认为普契尼是位了不起的配器大师，他完全了解普契尼需要什么，他需要的正是抒情维奥尔琴那银铃般的音质。"[21]

在19世纪末，最为出众的抒情维奥尔琴演奏家路易斯·万·维费尔海姆（1840—1908）广泛开展频繁的演奏活动，促进了人们对古老乐器，尤其是对抒情维奥尔琴兴趣的日益提高，从而为这古老的乐器开辟了一个新的天地。

维费尔海姆曾在布鲁塞尔音乐学院学习，结业后到布达佩斯歌剧院担任小提琴独奏，随后到法国，任巴黎歌剧院的中提琴独奏家。1895年以后，他完全献身于抒情维奥尔琴的演奏活动。他是"古老乐器协会"的创始人之一。这个协会的室内乐队由四位

音乐家组成，他们的首场音乐会是1895年在巴黎举行的，以后他们又成功地到其他国家进行演出。维费尔海姆演奏用的极精美的抒情维奥尔琴是慕尼黑提琴制作大师保尔·阿列特泽于1720年制作的。

路易斯·维费尔海姆为古老乐器争得它应有地位的这项工作后来由阿尔诺尔德·多尔梅契（1858—1940）来继续完成。多尔梅契是一位多才多艺的人，曾在布鲁塞尔维厄当的门下学过小提琴，还能演奏羽管键琴和抒情维奥尔琴。此外，他还是多种弦乐器和键盘乐器的制作大师。从1914年起他长期生活在英国，是一年一度的古代音乐节的组织者，他本人和他的妻子及儿女们也一起参加会演，随后，著名的多尔梅契室内乐团便建立起来了。

卓越的中提琴和抒情维奥尔琴演奏家安里·卡扎德絮（1879—1947）按照路易斯·维费尔海姆的先例，于1901年在巴黎又组织了一个古老乐器协会。这个协会的主席是夏尔·圣-桑，而领导人是安里·卡扎德絮。实际上这是一个由五位音乐家组成的小团体（安里·卡扎德絮本人演奏抒情维奥尔琴）。他们演奏17、18和19世纪初作曲家的作品。这个团是世界闻名的，因为他们的巡回演出几乎走遍了世界，其中也包括俄国，从1906年起，他们曾多次到俄国演出。1909年，该团在莫斯科的音乐会结束之后，前往亚斯那亚波良纳去为列夫·托尔斯泰演出，托尔斯泰很赞赏该团的演奏，在自己的照片上亲笔题字后送给该团。1910年1月3日，托尔斯泰在给安里·卡扎德絮的信中写道："先生：我只履行良心赋予我的责任，你们的演出证明——您和您的同伴们非常出色地演奏了古代作曲家的各种不同的作品，给我带来了最大的音乐享受，无论何时，我都会感受到它。

"借此机会，我感激您和您的同伴们莅临我们的乡村，给我们

带来巨大的满足，这是赐与我们的极大恩惠。

衷心地握手　列夫·托尔斯泰”[22]

卓越的20世纪作曲家保罗·欣德米特（1895—1963）能在多种乐器上演奏，其中还包括管乐器。但他经常用以从事演奏活动的乐器是中提琴和抒情维奥尔琴。他曾为抒情维奥尔琴和钢琴写过《小奏鸣曲》，还为这件古老乐器和室内乐队写过《室内音乐》第六号。这两部作品曾多次在音乐会上由他本人演奏。同时，欣德米特还在巴赫的《圣约翰受难曲》中演奏过抒情维奥尔琴声部。1939年，在克雷蒙那（意大利一省府——译者）他曾宣读过有关这一乐器的学术性报告。

在其他外国的演奏家中，必须要提到的是美国人保尔·希勒（生于1887年），他是本世纪第一部抒情维奥尔琴教程的作者。他同乐团多次进行巡回演出。纽约林肯中心为朱丽亚学校从保尔·希勒那里购到一把抒情维奥尔琴，是1783年意大利佛罗伦萨提琴制作大师托马佐·卡尔卡西制作的。现在使用这把琴的是著名的美国中提琴家瓦尔特·特拉姆普勒尔。

维也纳音乐学院教授卡尔·施图姆普夫（生于1907年）经常在独奏音乐会上演奏抒情维奥尔琴。他曾到过许多国家演出，其中包括苏联。英国人哈里·邓克斯（生于1912年）热心于抒情维奥尔琴，他在欧洲开巡回演奏音乐会的同时举行乐器讲座。他是《论抒情维奥尔琴》一书的作者。美国人米隆·罗森勃留姆（生于1933年）和波兰音乐家扬·拉科夫斯基也是抒情维奥尔琴的音乐会演奏家。

在俄国，18世纪和19世纪时抒情维奥尔琴还不大出名。有趣的是：1844年在彼得堡曾发表过一篇沃·达里的小说（用沃·鲁干斯基笔名）《赫利斯蒂安·赫利斯蒂安诺维奇·维奥尔达木尔及

其琴弓的奇遇》。在这篇多愁善感的小说里，叙述了一位音乐家的遭遇——糊里糊涂，卑躬屈膝，英年早逝。大概维奥尔达木尔这一姓氏是影射古老的乐器，它当时的遭遇同小说主人公的经历相似。于是作者在书的开头，用形象的语言来阐明有关姓氏名称的来历："……维奥尔达木尔——是从前授给一位琴弓老爷的祖先的名字，以表彰他掌握了如今已几乎失传的维奥尔的艺术。维奥尔是介乎我们比较熟悉的两兄弟之间的普通少年。这两兄弟，一个是好尖叫的固执的孩子，由性格乖僻的帕格尼尼收养。另一个明白事理，背有点驼，是罗姆堡的随从，用纯粹的人声来回答强有力的弓子的提问。"[23]

在俄罗斯的音乐文献中涉及到为抒情维奥尔琴写的作品，可以说只有一部，这就是1960年出版的尼古拉·雅科夫列维奇·阿法那谢夫（1820—1898）的组曲。它是献给小提琴家和中提琴家孔斯坦金·普希洛夫的。普希洛夫可能也演奏抒情维奥尔琴。这部由六支小曲组成的组曲具有舞曲特点。

在苏联的作曲家中，瓦西里·希林斯基（1901—1965）曾为抒情维奥尔琴创作了《舞曲》，施·卡洛什（生于1932年）在1975年也为之写过一首奏鸣曲。谢尔盖·普罗科菲耶夫（1891—1953）在管弦乐队中也曾使用过这种古老乐器，如在芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》中，普罗科菲耶夫就安排了一段抒情维奥尔琴的独奏。虽然这段独奏没有它典型的和弦及琶音，然而，普罗科菲耶夫却恰到好处地发挥了它的声音特点：温柔的、银铃般清脆的音色。

苏联国立爱尔米塔什博物馆，为了响应听众对古老音乐与古老乐器的关心，于30年代发起并举办了历史音乐会（爱尔米塔什是列宁格勒美术博物馆，100多年前成立，是世界著名的博物馆之

一。——译注)，这是非常引人注目的创举：在博物馆剧场演出上个世纪的作品音乐会，其中包括演奏古代乐器抒情维奥尔琴。

这恐怕是世界上独一无二的爱尔米塔什“音响”展览了。列宁格勒在多年里经常系统地举办这种有历史意义的音乐会，向广大听众介绍人们几乎或根本不熟悉的作品。这些音乐会的发起者和领导人是列夫·索洛莫诺维奇·京兹堡教授，而演奏抒情维奥尔琴的则是亚历山大·米哈伊罗维奇·雷夫金教授。

瓦吉姆·鲍里索夫斯基为推广和普及抒情维奥尔琴作了很多工作。他从本世纪的 20 年代就开始演奏抒情维奥尔琴。几乎在每场音乐会中他都用它演奏部分作品。在室内乐团，鲍里索夫斯基也用其他的古老乐器——维奥拉达甘巴及低音维奥拉演出。他有时还同乐队一起演奏他自己改编为管弦乐的《D 大调维瓦尔第协奏曲》。他还出色地在蒂博四世（13 世纪 ）的旋律基础上改编了《玫瑰花之歌》——一首用于独唱、抒情维奥尔琴和钢琴的作品。同时他还改编和整理了马勒、吕利和戴尔维卢瓦等人的作品。

苏联各时期的抒情维奥尔琴演奏家有：斯特拉斯堡赫、马特洛索夫、德鲁日宁、日尔诺夫、路德维格、鲍古斯拉夫斯基和托尔贝戈。有时，这种古老乐器的音响在各种不同的室内乐队及重奏团音乐会上出现。

1972 年，爱沙尼亚曾组建起一个古音乐乐团，名为“音乐宝藏”。其成员有四位歌手和七位古老乐器演奏家。他们经常演奏有抒情维奥尔琴参加的作品。

因此，可以大胆地说，抒情维奥尔琴经受住了时间的考验，有志者一直在进行着频繁而紧张的创造性工作。为推广和普及这一古老乐器，在美国成立了抒情维奥尔琴演奏家协会，它团结了演奏家、研究家和这种美妙乐器的爱好者。协会发出《新闻》通报，

刊登了与乐器发展史和演奏史有关的资料，同时也刊登当代的研究论文。

抒情维奥尔琴以它引人入胜的音色和卓越的表现力吸引了作曲家们的注意。这一切足以使人相信，抒情维奥尔琴将长期生存下去。

---

① 鲍里斯·斯特鲁威：《小提琴和维奥尔的形成过程》，第 93 页，莫斯科 1959 年版。——原注，下同。

② 列夫·京兹堡：《大提琴艺术史》，第 27 页，莫斯科 1950 年版。

③ 鲍里斯·斯特鲁威：《小提琴和维奥尔的形成过程》，第 224 页，莫斯科 1959 年版。

④ 苏联卓越的中提琴家瓦吉姆·瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基教授曾演奏过加斯帕罗·达萨洛所制作的大型号的极为出色的中提琴。

⑤ 叶甫根尼·维塔切克：《弓弦乐器制作史概论》，第 102 页，莫斯科—列宁格勒 1952 年版。

⑥ 鲍里斯·斯特鲁威：《约·塞·巴赫的维奥拉庞博萨》，1935 年《苏联音乐》第 9 期，第 52—55 页。

⑦ 摘自柏辽兹的论文集《现代管弦乐配器与乐器法》，第 85 页（理查德·施特劳斯增补）。

⑧ 同上，第 85 页。

⑨ 弗兰茨·蔡林格：《关于中提琴的规格问题》，美国纽约“中提琴学会”1979 年版。

⑩ 弗朗索·格瓦尔特：《乐器法的新教程》，第 74 页，莫斯科 1889 年版。

⑪ 选自柏辽兹的《论文集》第 102 页。

⑫ 阿·布赫涅尔：《抒情维奥尔琴》，第 68 页，布拉格民族博物馆 1948—1950 年出版。

⑬ 同①③，第 168 页。

⑭ 同⑫，第 70 页。

⑮ 查尔斯·伯尼：《音乐游记》，1961 年版。

⑯ 列夫·京兹堡：《大提琴艺术史》，第 82 页。

⑰ 1976 年，维瓦尔第的全部八首协奏曲都录制了唱片，由意大利人卡拉布列泽

和威尼斯独奏家乐团合作完成，指挥是克劳基奥·西蒙。

⑱ 格拉切克的《狩猎奏鸣曲》，由卡尔·斯图姆普夫演奏并录制了唱片，抒情维奥尔琴独奏，吉他伴奏。

⑲ 阿尔贝特·什维采尔：《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》，第450页，莫斯科1965年版。

⑳ 摘引自《音乐演奏艺术问题》第4期，第253页，莫斯科1967年。

㉑ 美国《抒情维奥尔琴学会通讯》第1期，第5页，1977年12月。

㉒ 《列夫·托尔斯泰全集》第80卷，第255页，莫斯科1955年版。

㉓ 沃·鲁干斯基：《赫里斯蒂·赫里斯蒂安诺维奇·维奥尔达木尔及其琴弓的奇遇》，第1页，圣彼得堡1844年版。

第二章　16世纪至18世纪的中提琴艺术

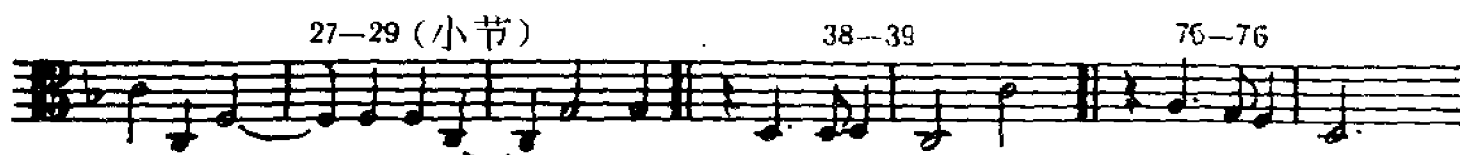
中提琴在16世纪至17世纪乐队中所起的作用和意义

在现代交响乐队中，中提琴与其他乐器处于平等的地位。在这之前，它同管弦乐队一起经历了一条漫长的发展道路。交响乐队的形成开始于16世纪末到17世纪初。当然首先是出现了器乐重奏乐队，但编制各有不同，而且很不固定，有时在这些乐队中也出现小提琴家族的代表乐器。在这些乐队里，乐器的作用与声乐的声部一样产生混合音响，它们在多声部的复调音乐中形成相对的平衡。旋律部分通常注明“用歌声或用乐器演奏”(在作曲家的原稿上经常能见到这样的标记)，而且，在演奏时经常采用全部乐器。有时乐器用来重复最高的声乐声部（从下面给以烘托)。乐队经常和合唱一起演奏。

随着时间的推移，提琴家族的乐器逐渐成为乐队的固定成员。在加布里埃里（1557—1612）的总谱里，指定小提琴起次中音声部的作用。事实上，这里的“小提琴”是中音小提琴。这一现象表明在16世纪下半叶，中提琴是最早从提琴家族中脱颖而出参加

到乐队编制中去的。也就是说，正是加布里埃里首先在自己的总谱上明确地标出哪件乐器应该演奏什么（即什么声部）。加布里埃里汇编的《神圣交响曲》（发表于 1597 年）由 16 首小曲组成，其中的《强弱音奏鸣曲》是为小提琴和三把长号而作。这里的小提琴声部十分明显地写在中提琴的音域上：

谱例 1



从 16 世纪末至 17 世纪初出现歌剧起，作曲家开始在管弦乐队中应用不用人声表演的典型的器乐手法。主旋律和伴奏部分全部由乐器分担。作曲家们在作品中越来越经常地偏重于提琴族乐器，有时指派它们担负主导的、首要的角色。

由此看来，划分开器乐与声乐的声音，是乐队发展的新的重要的阶段。

对管弦乐队的发展作出很大贡献的音乐家有：克劳迪奥·蒙特维尔第（1567—1643）、让·巴蒂斯特·吕利（1632—1687）、阿尔坎杰洛·柯列里（1653—1713）、亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1725）。

蒙特维尔第最早在他的作品中取消合唱队单独使用乐器，并让乐器在演奏中运用较复杂的技巧。他主要采用提琴族乐器来担任高声部。

在他的歌剧《奥尔菲斯》中，乐队的乐器配置很有趣：两把高音小提琴，10 把抒情维奥尔琴，3 把维奥拉达甘巴，两把倍低音维奥拉，1 架竖琴，两支低音琉特琴（诗琴），4 把长号，两把短号（木管号），1 支高音长笛（即短笛），1 把高音小号，3 把加

弱音器的小号，以及5台键盘乐器，其中有3台管风琴。由此可见，该乐队的编制在某种程度上具有偶然性：既有小提琴族乐器，也有维奥尔族乐器，甚至还有弹拨乐器。其中，最引起音乐学家争论的是抒情维奥尔琴的名称。罗曼·罗兰、亚当·卡尔斯等音乐学家认为这是指维奥尔。而苏联的乐器学家鲍里斯·斯特鲁威、列夫·京兹堡、维·格里戈里耶夫则认为它们属于提琴族，持这一观点的还有德国音乐学家库尔特·萨克斯。

蒙特维尔第写的最后一部歌剧《乌利斯重返家乡》是于1641年在意大利的威尼斯创作的，配器如下：第一和第二小提琴声部，第一和第二中提琴声部，通奏低音。

马克·安东尼奥·切斯基（1623—1669）加强了乐队中提琴族乐器的作用。他在许多歌剧的插部中运用了完整的弦乐组：两把小提琴、两把中音小提琴、一把维奥龙内（即倍低音维奥尔——译注）。五个声部中的四个声部由小提琴族乐器演奏，而中音小提琴起伴奏作用。

让·巴蒂斯特·吕利把过去在音乐实践中使用过的各种编制加以整理，制定出系统的固定的管弦乐队编制，以由提琴族各种乐器组成的弦乐组声部为基础。

还在亨利希四世时期就出现了宫廷乐队，该乐队嗣后被称为“国王的24把小提琴”，以后到路德维希十四世时，成立了小型的乐队——“国王的16把小提琴”。吕利本人曾以小提琴家的身分在乐队中开始自己的艺术生涯。当时其他的乐队多半也由小提琴族乐器成员组成，在当时的法国音乐文化中，小提琴族乐器的地位极为突出，经常在乐队中配置第一和第二小提琴，中提琴、次中音小提琴和大提琴。由此可见，在交响乐队的形成过程中，提琴族乐器起了主导作用。在吕利的乐队里，中提琴分为两个声部：

第一声部的谱表 Do 是在第二线上，而第二声部是在中音提琴的谱表上演奏。它们填满了中声部，通常是在第一把位上演奏（按现在理解）。

最早的交响音乐的体裁是大协奏曲（Concertogrosso），出现在 17 世纪末。大协奏曲的出现，强烈地推动了弓弦乐器丰富表现手段的发展。在这种体裁的形成中起特殊重要作用的是波兰小提琴家亚当·雅热姆博斯基和意大利人加斯帕罗·托列里。

大协奏曲从当时卓越的小提琴家、优秀的作曲家阿尔坎杰洛·柯雷利开始，形成了一种典型的形式。柯雷利给一些乐器的演奏方法和管弦乐队总的演奏方法带来了许多新的东西。在柯雷利之前，弦乐器的演奏已经盛行简短的弓法标记。而柯雷利受到人声、歌唱的丰富表现力的启发，采用了他那贯穿始终的长弓，这种由长弓形成的长音，逐渐形成了一种风格。柯雷利的学生、小提琴家道瓦尼·巴蒂斯塔·索米斯在演奏中掌握了柯雷利的演奏特点。人们在描述索米斯时写道："他克服了在小提琴上坚持演奏长音符的主要困难，……下行运弓走得很长，一想到这儿就令人喘不过气来。"①在管弦乐队里，柯雷利要求提琴演奏员用统一的弓法，即演奏时上下弓要一致。"他在乐队中只要发现有一个人弓法不统一，就马上让整个乐队停下来。"②

在处理弓弦乐器的演奏时，柯雷利有时采用模仿民间乐器演奏的手法。例如在他的《第八协奏曲》的末乐章的小提琴声部，以及后来的中提琴声部，都模仿了风笛的连续低音的音响。

在继续发展和改进交响乐队方面有很大功绩的还有亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1725）和安东尼奥·维瓦尔第（1678—1741）。他们用纯器乐手法丰富了弓弦乐器声部。当然那时期中提琴在乐队里还不足以成为艺术表达能力很强的乐器，只能是完成

十分简单的中声部进行的任务。有的时候它们也演奏低音声部。中提琴明显地在表现能力方面有逊于小提琴。

所以，初期的交响乐队的特点首先是建立了一个固定的编制，它的基础是小提琴族乐器，其次是显示了管弦乐队的面貌，当然这些都还处于初级阶段的水平。虽然中提琴（或者中提琴类型的乐器）最初也随弓弦乐器一起进入管弦乐队的编制之中，但毕竟它的作用在这一时期是不显著的。显然，此时的交响音乐发展水平还没有赋予中声部以更大的艺术表达能力，这种情况也决定了中提琴在乐队里的不显著的地位。

早期为中提琴写的独奏和室内乐作品

蔡林格在《中提琴文献》③目录中提到最早的中提琴作品是威尼斯作曲家、管风琴演奏家马西米连诺·涅里在1651年为中提琴写的奏鸣曲以及佛罗伦萨人肯皮斯在1644年发表的小提琴和中提琴奏鸣曲。在17世纪结束前又出现了玛利诺为中提琴写的奏鸣曲。这三部作品是17世纪仅存的中提琴独奏文献。尽管那个时期有其他用于中提琴演奏的作品，但一般认为那是由维奥拉达甘巴④作品移植的。

17世纪和18世纪，在意大利形成的三重奏——奏鸣曲体裁的器乐重奏形式得到了大规模的普及。这种重奏的配置主要是由两把小提琴和一把低音提琴组成。有时也用吹奏的木管乐器——长笛和双簧管来代替小提琴。中提琴在三重奏奏鸣曲中比较少见。然而德国作曲家和音乐评论家丹尼埃尔·施佩尔(1636—1707)所写的用于两把中提琴和一把低音提琴的两首三重奏奏鸣曲却是闻名于世的。它们出现于1697年，大概是指定供初学中提琴的演奏

者所用。这两首三重奏奏鸣曲由两个短乐章组成，演奏的音域不超过第一把位。

18世纪的前30多年，已经出现了不少有中提琴参加的三重奏奏鸣曲了。其中大部分是格奥尔格·菲利普·泰勒曼⑤的作品，有些作品在他生前已经发表，其他的则都是未曾出版的手稿。为小提琴、中提琴和低音提琴写的《g小调三重奏奏鸣曲》是作曲家泰勒曼于1718年创作的，也是他写的第一部有中提琴参加的室内乐作品。在泰勒曼的其他作品中，颇为著名的还有1734年出版的《旋律谐谑曲》——七首三重奏奏鸣曲，也是写给小提琴、中提琴和低音提琴的。每一首奏鸣曲皆按星期的顺序为标题。《旋律谐谑曲》是当时有中提琴参加的具有相当重大意义的作品。

如今，我们在资料馆、图书馆和博物馆发现了如下的泰勒曼三重奏奏鸣曲：a小调(《波罗涅兹》No.1)、g小调(No.5)、B大调和二首c小调。前两首是用于小提琴、中提琴和低音提琴的。另两首(B大调和c小调)是写给长笛(或小提琴)、中提琴和低音提琴的，一首c小调是写给双簧管(或小提琴)、中提琴和低音提琴的。

在著名的大协奏曲⑥体裁的作品中，有两部在独奏组（主奏组）中包括中提琴的著名作品。第一部是作品1号《f小调大协奏曲》，作者彼得罗·洛卡泰利⑦（1695—1764），独奏组由二把小提琴、二把中提琴和一把大提琴组成。第二部是弗朗切斯科·捷米尼阿尼⑧（1687—1762）写的《大协奏曲》（作品7），其中有中提琴的独奏声部。

泰勒曼的中提琴作品

泰勒曼的同时代的音乐史学家艾泽尔在《自修音乐》（1738）

一书中提到：著名的乐长泰勒曼，不仅在乐队中运用中提琴作为充实和声的中声部，而且也把中提琴当作独奏乐器，为它写协奏曲和音乐会序曲。

泰勒曼为中提琴写的协奏曲有三首，这是大家所熟知的。其中之一是为两把中提琴和乐队写的《G大调协奏曲》，另一首是为两把小提琴、一把中提琴和通奏低音写的《A大调小协奏曲》，第三首——这是作曲家为中提琴写的主要的作品——中提琴与乐队的《G大调协奏曲》，发表于1731年。看来这是他早期的作品，可能完成于18世纪20年代末期。

在中提琴艺术史上，这首《G大调协奏曲》占有特殊重要的地位。首先，这是我们所知道的第一部中提琴协奏曲；此外，它是引导中提琴向音乐会独奏乐器方面迈出的重要的第一步；最后一点，它具有艺术上的、教学上的和演奏方面的久远的历史意义。泰勒曼的《G大调协奏曲》直至今日仍然是中提琴独奏家所欢迎的流行作品。它多次再版，并录制成大量唱片和磁带，这一切足以证明它的意义。

把中提琴作为一种独奏乐器，是作曲家迈出的勇敢的一步，因为当时的中提琴甚至在乐队中也只占着微末的地位，只充当伴奏的角色或用以填补无关紧要的中声部。为了说明这一点，仅以泰勒曼本人的《唐·吉诃德》管弦乐组曲为例，这里的中提琴分谱没有超过第一把位的音符，这表明对中提琴的运用很不充分。

《G大调中提琴协奏曲》原标题如下："维奥拉达布拉乔协奏曲。编制：两把小提琴、一把中提琴和一把低音提琴"，这无可置疑地表明了中提琴的独奏的性质。泰勒曼的这一协奏曲由四个乐章组成，按照对比的原则（慢—快—慢—快），形式上与宗教奏鸣曲具有相似之处，当然从中也可以看到托列里独奏协奏曲对它的

影响。泰勒曼借用意大利出现的独奏协奏曲形式，把它搬到中欧，并且加以发展。这是泰勒曼很大的功绩。

研究家认为泰勒曼的这部作品是“协奏曲——奏鸣曲”的中间形式，其中炫技成分很突出。从发挥中提琴之所长着眼，这也是中提琴独奏家最美好的演奏曲目。泰勒曼本人认为，善于挖掘每一种乐器表现的、技巧的和音色的潜力，并以此原则来写出器乐作品，这对作曲家来说是义不容辞的。关于这个原则，这里节录一段泰勒曼在1718年写的自传：为了显示出掌握规则、合乎标准的创作手法，就要发挥每件乐器独具的特长，而且要使演奏者十分乐意演奏，从而使他们得到满足。[9]

泰勒曼的另一个创作原则是要求器乐演奏旋律时要像歌声一样悠扬、动听。

唱歌是一切音乐门类的基础。谁着手写作品，谁就应该能唱出每个乐章来，谁演奏乐器，谁就应该熟悉歌唱，因此要不断地训导青年们歌唱。[10]
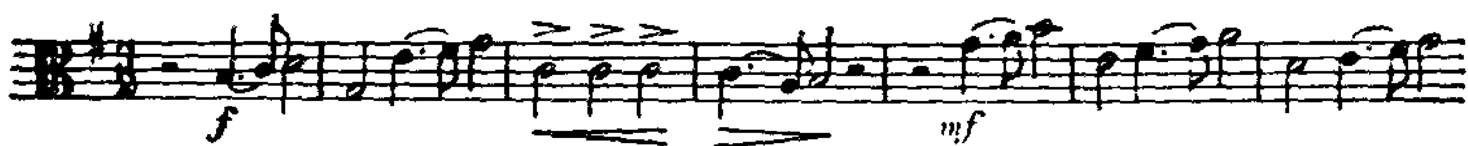
按照拉贝的说法：“旋律丰富，接近民歌。形式朴素简明，音乐形象具体可信，情感强烈，雅俗共赏。”[11]这一切正是泰勒曼中提琴协奏曲的特色。

第一乐章——广板（Largo）——庄严宏伟的步调，朴素无华地叙说自己的身世，完全像一首法国式序曲。它的篇幅不长，不过50多小节，其中只有一个主题进行。泰勒曼的作品中旋律线突出的特点是：不连贯、时断时续；容易分解成动机和短句。泰勒曼的旋律不像巴赫的主题那样气息宽广，但却富有一种内在的活动因素。

这首协奏曲的第一乐章正是这样，它的短短的主题在各种不同的调式上转换进行。于是，演奏者的任务就在于能够突出该乐

章的内在活动性。显然，这首先要借助于色调变化才能办到：

谱例 2 Largo



第二乐章——快板（Allegro）——快速，但这乐章的演奏速度应该同后面第四乐章的速度，即急板（Presto）有所对比。第二乐章应当放慢一些，使终曲的急板表现得更为淋漓尽致。在第二乐章里，多样化的节奏引人入胜，它首先和典型的切分节奏相关联，切分节奏使旋律的内在运动明确而清晰，并富有弹性。

第三乐章——充满热忱的行板（Andante），就其本身高度哀伤的特点来说，它与巴赫器乐曲中的柔板（Adagio）相似。泰勒曼关于乐曲应如歌唱的说法在本乐章中得到实际体现。

末乐章——轻巧的急速的急板（Presto），这是最富协奏曲特色、技巧辉煌的乐章。在这乐章里，充分发挥了中提琴的技术性能，尤其是以作品创作的时代而论更是如此。

从现代演奏艺术观点来看，这首协奏曲没有什么特殊的技术困难，因为它的音域没有超过第三把位。然而，它要求演奏者讲究音色，奏出高雅和优美，该曲相当广泛地运用了连弓和短弓（分弓）这两种最基本的弓法，这就要求严格地掌握基本的运弓技巧。

协奏曲的音乐内容——首先是在活泼、欢快的基调上，以其朴实无华的情感去反映客观世界。音乐虽然通俗明白，但并不原始粗糙，因为泰勒曼是一位在自己所处时代的音乐艺术方面取得优秀成果的高水平的作曲家。

以往的研究家在对中提琴协奏曲进行分析的同时，往往只强

调它教学上的意义，而不承认它在艺术上的特点。这很难让人赞同。我认为，这完全是过低估计了19世纪和20世纪初具有代表性的泰勒曼的创作遗产。在这方面，罗曼·罗兰写的一套献给泰勒曼的小说中之一部的书名令人很感兴趣。全套书的书名为《以往之乡的音乐漫游》，其中的一部书名为《一位被遗忘的名人之自传》。

如今对待泰勒曼的音乐，特别是对他的器乐作品的态度，已发生了变化。至于他的中提琴协奏曲，不仅在教学上有着不可估量的意义，而且毫无疑问，它对现代听众也有很大的艺术影响。

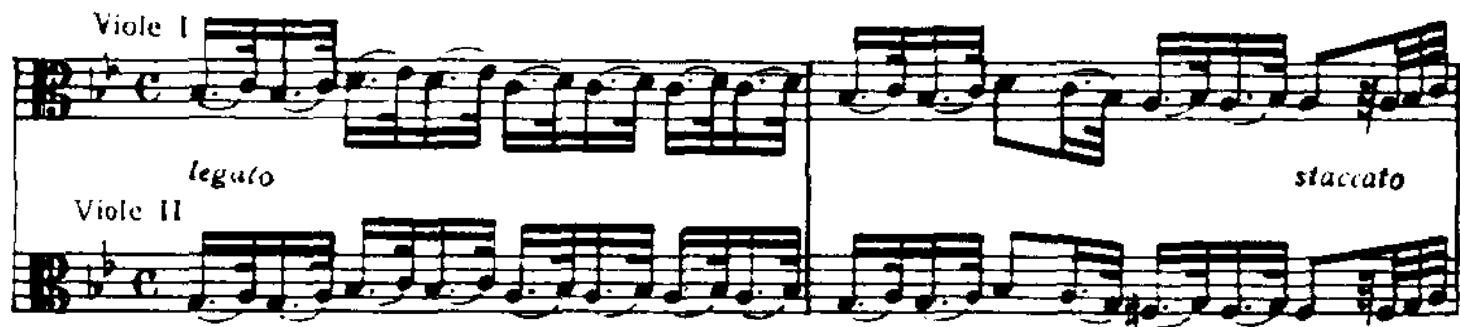
中提琴在亨德尔和约·塞·巴赫管弦乐作品中的运用
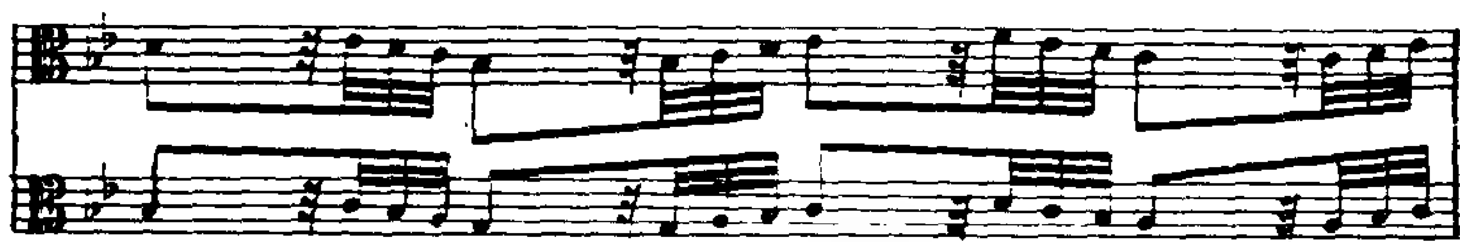
乔治·弗里德里克·亨德尔和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫对管弦乐队的发展起到了非同寻常的作用，他们为丰富管弦乐队的表现能力（尤其是为中音提琴声部）铺平了新的道路。亨德尔和巴赫的管弦乐作品的风格以多声部的复调音乐为基础，他们使这种风格达到完美的地步，成为交响乐队史上一个重大时期的终结。亨德尔的作品，极大地巩固和发展了前辈作曲家（主要是亚历山德罗·斯卡拉蒂和亨利·珀塞尔）找到的基本配器手法。巴赫的创作开拓了16世纪由乔瓦尼·加勃里埃利和海因里希·许茨开始的复调配器的发展道路。在亨德尔和巴赫的管弦乐中，每个单独的声部都有独立的旋律轮廓。他们的作品主要不是考虑从乐器特长着眼的声部，而是着重注意音乐中各声部之间的复调的配置。发达的复调风格进一步确定了管弦乐队的乐器之间在艺术上的同等重要地位。

在亨德尔（1685—1759）的管弦乐作品中，中提琴同第二小提琴占有相同的地位，但作曲家对待中提琴的态度是两面性的。在大部分场合中，他对中声部加以特别的关注，通常为中提琴写两个声部，其中第二声部用第三小提琴或大提琴来加强。但在某些场合（很少见）却完全没有中提琴，或者是像在某些大协奏曲中那样（例如《F 大调协奏曲》），中提琴声部可以随意演奏。产生这种情况并不是因为亨德尔轻视中声部的作用，而是根据音乐的需要，即从欢快而动人的效果出发自然产生的。亨德尔的音乐的这种倾向，要求在乐队中恪守精确的均衡，当中声部（中提琴）会破坏这种平衡时，就去掉它。此外，在亨德尔的复调音乐中，总有丰富完美的旋律线，可以感觉到他力图凭借和弦显示和声的结构。在这里不妨回忆一下老一辈大师的话：如果说旋律和低音表现得好，那么中声部就可能写得不好。

虽然在亨德尔的音乐中充满了表现力，但他对管弦乐音响的运用却极为适度。而在某些乐段中，他无论运用什么乐器的音色，都表现出他对该乐器的性能了解得十分精确。罗曼·罗兰写道："他善于使中提琴的音响产生很奇异的、温柔而又摇摆不定的半阴影效果。（在著名的《亚历山大节日》第二幕开始的场景音乐中，用中提琴的音色来描写尚未埋葬的死人在夜间漫游。）"⑫

谱例 3 Largo





巴赫笔下乐队的特色之一是使用那些在当时已经不用的乐器：例如在四重奏中采用的高音小提琴，维奥拉达甘巴，高音大提琴和抒情维奥尔琴。此外，当时巴赫的管弦乐队的编制经常是不固定的，因此在总谱中他总是不断地加上新的乐器，以便在具体情况下灵活掌握使用。巴赫经常感到乐队演奏员的不足。安东·施维采写道："据1730年的正式记载，巴赫宣称，他没有第三小号手，第三双簧管手，没有长笛手，没有中提琴手、大提琴手，没有倍大提琴手，甚至连小提琴手都不够，而大管的演奏者却是由当地的小号手代替。"⑬

巴赫的一生不得不和编制很小的乐队打交道，其成员为16—20位演奏者。二至三位第一小提琴手，二至三位第二小提琴手，二位中提琴手，二位大提琴手，一位倍大提琴手，而这已经是最好的情况了。在18世纪，乐队演奏员常常不得不兼奏几种乐器。

历史学家发现，巴赫在克滕出任乐长时，管弦乐队只有16位演奏员，但他们都是高水平的优秀演奏家。乐队首席是著名的小提琴家施皮斯，第二提琴首席是马库斯，大提琴由卓越的演奏家李尼凯担任。巴赫为大提琴写的六首组曲大约是由他第一个演奏的。参加教堂乐队的有著名的维奥拉达甘巴演奏家阿贝尔，而中提琴的演奏者则是巴赫本人。乐队的弦乐组计有五位小提琴手、一位大提琴手、一位倍大提琴手，还有一位中提琴手。多勃罗霍托夫指出："在乐队里仅有一位中提琴演奏者，毫无疑义这是克滕乐队致命的缺陷，这无疑大大地局限了乐队的表现能力。"⑭

巴赫依靠增加乐队小提琴手弥补了这个不足。在演奏《勃兰登堡第六协奏曲》时，作曲家巴赫演奏第一中提琴声部，而第二中提琴则由小提琴家马库斯担任。在《勃兰登堡第三协奏曲》中，三个中提琴声部的承担者是巴赫、施皮斯和马库斯。巴赫在莱比锡圣托马斯教堂任职的时候，坚决主张在乐队中要有四把中提琴和五把小提琴，这说明作曲家极为重视中提琴声部。

有关约翰·塞巴斯蒂安·巴赫演奏弓弦乐器的报导很少。大家都知道，巴赫"从青少年的时候起就学习小提琴。离开纽伦堡中学时他已经在小提琴的学业上结业了……后来也没有放弃对弦乐器的兴趣。在室内乐团中，比较起来他更愿意演奏中提琴，为的是在生动活泼的音乐音响的中心占有一席之地。"[15]著名的巴赫传记作家约翰·福尔凯尔证实:"在演奏四重奏或者大量多声部的器乐作品的音乐集会上，巴赫总是感到很快乐，甚至在本来没有安排他参加演出的情况下，他也很快乐地上场主动演奏中提琴。"[16]在此应当补充一点，在前文里已经提到巴赫是维奥拉庞博萨的发明者，虽然这种乐器很快被他放弃并且忘记，然而在这里必须强调：演奏家巴赫是致力于改进乐器的，这也证明他具有相当高的演奏水平。英国音乐学家查尔斯·桑福德·特里对巴赫的小提琴音乐有着非同寻常的见解:"如果巴赫能为小提琴写作品又能自己演奏这一点完全属实，那么，我们可以认为他的艺术是非常好的。"[17]这些话对他的中提琴音乐，尤其是对《勃兰登堡第六协奏曲》也完全适用，前面我们已经谈到巴赫曾亲自演奏这首协奏曲中的第一中提琴声部。巴赫的作品，总谱写得十分规范，在他的总谱上有明确的弓法标记，精确地注明了划分乐句的连接线，由此也可以看出他是一位出色的演奏家。

在管弦乐队中，巴赫照例把弦乐组分为四个声部：第一小提

琴，第二小提琴，中提琴和低音声部（大提琴和倍大提琴）。中提琴经常是固定的独立自主的声部。作曲家偶尔在作品中也使用五个弦乐声部，有趣的是其中中提琴被分成两个声部，而大提琴和倍大提琴却合为一个声部。这就充分说明，在巴赫的管弦乐作品中中提琴声部的重要性。在著名的《第三组曲》的咏叹调中，中提琴甚至同小提琴一起被安排在突出的首位，奏出透明而清彻的音响。

某些研究家认为巴赫对音色的要求是无所谓的，这不完全正确。在巴赫配器的音乐资料中经常有可在多种不同音色的乐器上演奏的标记，也就是说往往一个主题可以由一种乐器声部转换成其他的乐器声部。然而在巴赫不靠多种音色的变化来表达他的意图的时候，正是他在努力表现乐器的个性特征的时候。诚然，他为显示乐器的特性，通常是让它们担任插部的独奏声部。巴赫在《勃兰登堡第六协奏曲》中，就由两把中提琴独奏来表现乐器的音色特点。巴赫采用中提琴作为音乐会上演奏的乐器，在当时更是别开生面的大胆创新（大约在 1718 年）。

由此可见，在亨德尔和巴赫的管弦乐作品中，中提琴声部在乐队中的地位明显地提高了，起到了与第二小提琴相等的作用。而像《勃兰登堡第六协奏曲》这样的作品，更充分显示了中提琴的独奏性能。这个时期的配器法是管弦乐向另一个方向的继续发展。因为亨德尔和巴赫的管弦乐法原则，基本上是在数字低音上由管乐器重复弦乐器演奏，缺乏音色特点，存在一定的局限性。正如德米特里·罗曼诺维奇·罗加里-列维茨基所写的那样："巴赫管弦乐的风格，现在看来似乎是过时了。但在当时他的作品已经相当完善，而作曲家在世时不可能预见管弦乐配器未来的发展，故而只能停滞不前。"⑱

巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》

《勃兰登堡协奏曲》是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫所创作的管弦乐作品中最完美的一部作品。其特色为：深刻的艺术概括，多样化的乐器编制，有时还有非凡的音色对比（例如《第六协奏曲》）。《勃兰登堡协奏曲》系列中最后一首的《第六协奏曲》，在中提琴艺术史上具有重大的意义。现在，人们认为这部协奏曲是为两把中提琴和乐队而作的，但原谱是这样标明的："协奏曲 No6，为两把维奥拉达布拉乔、两把维奥拉达甘巴、大提琴、小提琴和羽管键琴而作"。而问题的根本在于作品本身的配器独具特色，着重地强调了中提琴富有特色的个性。这部精美之作，堪与任何一部二重独奏协奏曲媲美。在该协奏曲中担任独奏的乐器是两把中提琴，各自都有独特的音调，节奏多变而有弹性，主题旋律非常适合中提琴演奏，并能极好地发挥该乐器的音色特长。按照康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇·罗森希尔德的形象化的说法："在这里，巴赫与其说是一位善于调配色调的画家，不如说是一位现实主义大师。他惊人地体现了具体的人物形象——多半是'群像'。在这样的艺术中，巴赫不比弗朗斯·加尔斯或者阿里布列赫特·迪列尔逊色。"⑲
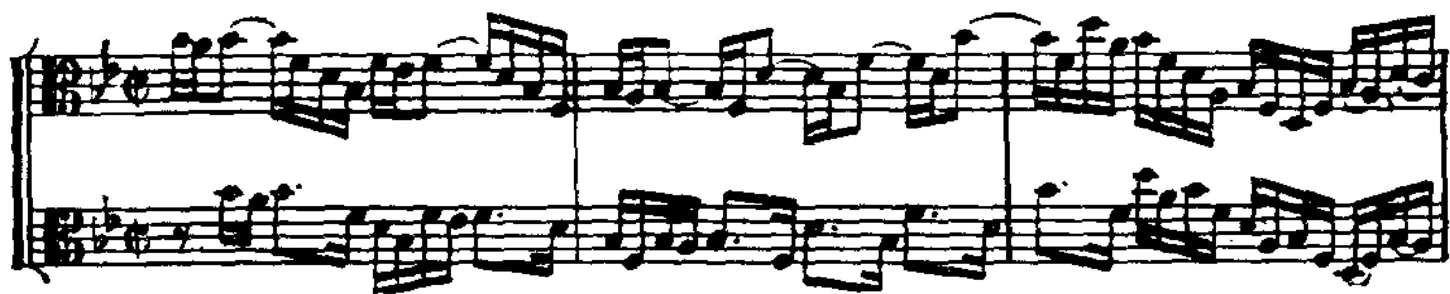
研究家认为，《第六协奏曲》同《第三协奏曲》一样，大约于1718年创作，要早于其他的协奏曲。鲍里斯·多勃罗霍托夫谈到《第六协奏曲》时写道，早在1718年，"在柏林，巴赫曾为勃兰登堡侯爵克里斯蒂安·路德维格演奏过，并将自己为小型弦乐合奏写的作品中的一部献给他。这想必就是由两把中提琴独奏的B大调协奏曲（应该是降B大调协奏曲——译注），当时巴赫和教堂音乐家们一起为侯爵演奏了此曲，后来此曲又被列入《勃兰登堡协

奏曲》系列之中。”[20]

《勃兰登堡第六协奏曲》由三个乐章构成。这是六首协奏曲中唯一不包括小提琴的作品。按照作者的艺术构思，这部协奏曲听起来完全与众不同，这是由于使用的低音乐器（中提琴、维奥拉达甘巴、大提琴、倍大提琴和羽管键琴）的音色造成的。这些乐器使音乐增加了“维奥尔的朦胧”色彩。协奏曲的音色构思很有意思。为了更清楚地突出演奏基本旋律线条的中提琴，巴赫采用了古老的弓弦乐器——音响柔和而低沉的维奥拉达甘巴。现在演奏《第六协奏曲》经常用大提琴来代替维奥拉达甘巴，一下子就破坏了音响的平衡。

第一乐章开始是庄重宏伟、雄壮有力的主题，在两把中提琴上以卡农的手法进行。原稿中第一乐章并未标明速度和表情记号，但从音乐的性质上可以看出这乐章的速度是快板（Allegro）。毫无疑问，它的表情符号应该是宏亮宽广的，而力度记号应该是强音（forte）。充满活力并富有弹性的第一主题总是仅仅由两把中提琴演奏，并贯穿于整个第一乐章中：

谱例 4



比较不完整的第二主题也由中提琴演奏，后来由维奥拉达甘巴和大提琴轮流演奏。第二主题的旋律素材，在第一中提琴声部得到发展和丰富。第一乐章的力度变化不够充分，但却极其清楚和精确。

在第 40、53、84 小节上，所有的乐器都标上弱的记号

(piano)，而第一中提琴却总是用强的力度演奏(forte)。在小的插部中，这些不同的力度和细致的色调变化一方面突出了主要声部，另一方面衬托出昂扬而富丽堂皇的整个乐章。

第二乐章——慢板，但不过分(Adagio ma non tanto)，在全部《勃兰登堡协奏曲》中这是唯一的在大调上写的慢板乐章。在这里，作曲家减少了乐队编制，整个第二乐章从头至尾没有采用维奥拉达甘巴。

辽阔如歌的旋律由第二中提琴声部奏出。从第五小节起，第一中提琴进入，并开始了热情洋溢的模仿的复调二重奏陈述，这个二重奏没有得到展开，但却似乎得到越来越宽广的发挥。发展到高潮的时候，旋律逐渐由低声部承担，旋律线由低音乐器源源不断地奏出。

在乐章末尾，旋律进行停留在半终止上，然后开始了节奏感很强的活泼的终曲——快板(Allegro)，它有近似于苏格兰吉格舞曲的特点。与第一乐章不同，终曲的结构更为复杂，更为“展开”，主题也更简单，其中颇具代表性意义的是整个旋律的运动性。该乐章的基本主题从一开始由两把中提琴齐奏，以后进入两把中提琴优雅而戏谑的互相呼应的段落。在整个乐章的进行中，中提琴占有主要地位，虽然它们的声部没有超过第三把位，但在技术上具有一定的难度。鲍里斯·多勃罗霍托夫说：“这首协奏曲一点也不像巴赫的其他协奏曲，它表明，只要很小的乐队编制——总共只有七件乐器，就可以达到多么深刻内在的、宏伟气魄的和真正丰富的内容。”[21]

约瑟夫·西盖蒂(匈牙利小提琴家——译注)特别指出，《勃兰登堡第六协奏曲》的中提琴部分，旋律灵活而柔顺，音调富于表现力，“巴赫在作品中对中提琴的高音区运用很自如，他所写的

经过句如同多声部的人声配上适当的歌词一样和谐。”[22]

如今，人们对古典音乐的兴趣大为增长，这就使得室内乐队的出现有如雨后春笋，《勃兰登堡协奏曲》从而获得了新的生命。而《第六协奏曲》的演奏编制终于按巴赫的设想成为现实。在苏联，这首协奏曲只是在 1955 年才由莫斯科室内乐队首演。[23]

有关亨德尔和巴赫中提琴协奏曲的真伪性问题

乔治·弗里德里克·亨德尔和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的中提琴协奏曲的发表，是同著名的法国中提琴家安里·卡扎德絮的名字相联系的。最初出版的这两首协奏曲就是由卡扎德絮编订的弓法、指法。亨德尔协奏曲（指《b 小调协奏曲》——译注）于 1925 年出版，巴赫协奏曲（指《c 小调协奏曲》——译注）于 1947 年出版。由于这两部作品有很明显的艺术价值，所以它们很快得到中提琴演奏家的欢迎。这两部协奏曲的创作是在作者非常了解和熟悉中提琴乐器性能的情况下写成的，是适合演奏者采用的好曲目，它们可以充分表现中提琴良好的音色和演奏家的演奏技巧。

这两首协奏曲是按传统的三个乐章的曲式写的，第一和第三乐章是快速的，而中间的第二乐章是慢速度。在此顺便说说，正是这两个第二乐章在艺术上最为出色。

没有确凿的依据可以证明这是作曲家的原作（即作曲家的真正手稿）。有一种不无根据的说法，即认为这些协奏曲是安里·卡扎德絮写的。然而，无论协奏曲是谁的作品，它们作为中提琴优秀作品的代表是值得赞许的，而且它们是中提琴家演奏曲目中当之无愧的佳作。

中提琴在那不勒斯歌剧乐派作曲家管弦乐中的运用、不合规格的中提琴的出现、中提琴在格鲁克管弦乐作品中的运用

18世纪中叶，中提琴在管弦乐队里所起的作用明显地起了变化。首先这是与那不勒斯歌剧乐派作曲家（文奇、杜兰特、波尔波拉等人）的创作活动密切相关的。他们的歌剧把主要注意力转向技艺高强的声乐方面，而音乐的戏剧性内容有时却移到第二位。管弦乐队的作用只是单纯为歌唱家伴奏。在这种情况下，中提琴或是支持第二小提琴演奏的中声部，或是（最常见）加强低音声部，从而使低音声部同时可以达到三个八度。有时候作曲家甚至不在总谱中标出中提琴声部，意为中提琴应当重复低音声部。对中提琴的轻视态度，从作曲家那里也传到了演奏者身上：谁也不愿意学习和演奏中提琴。考虑到中提琴近似小提琴，因此，在管弦乐中不困难的中提琴声部开始由水平不高的小提琴手演奏。而为了减少由演奏小提琴过渡到演奏中提琴的困难，人们选择了最小的中提琴，几乎和小提琴一样大小，不过是系上中提琴的弦线而已。这样，就出现了“尺寸不足的中提琴”。小提琴制作师考虑到对这种乐器的需求，便开始大批制造。德国的提琴制作师们制作出很多“尺寸不足的中提琴”，简直用它们充斥了所有的乐队。罗加里-列维茨基写道：“就这样，小提琴制作师很草率地完成了任务，然而却简直是大大地‘损害’了中提琴，因为他们使中提琴独具的特色丧失殆尽，而这些特色是任何一把尺寸不足的中提琴所不可能具有的。相反，这些像畸形儿似的乐器具有一些真正的中提琴不应该有的特征：尺寸不足的中提琴的音响带有‘难听的

鼻音'，瓮声瓮气，粗糙干涩，无论是作曲家还是演奏者，没有不想放弃它的。"㉔

遗憾得很，这种现象产生了极坏的影响，长期阻碍了中提琴艺术的发展，尤其是中提琴独奏艺术的发展。正是从那时起，人们开始把中提琴叫做"被遗弃者"、"不幸者"、"倒霉者"。在管弦乐中它成为多余的和不需要的乐器了。著名的乐器学家弗朗索·格瓦尔特写道："如果取消了四重奏中的中提琴声部，那剩下的三个声部的和声就足够了。前面谈到的那不勒斯乐派传统的配器方法之所以流行，是因为当时乐队里中提琴很少，乐队队员缺少经验，中提琴只能演奏低声部五度音程的分谱（如过去所表现）。演奏者总是由第二小提琴中最差的队员担任。"㉕

著名的长笛演奏家、作曲家匡茨（1697—1773），在他的著作《长笛演奏经验指南》（1753 年）一书中指出："在管弦乐队中，中提琴家大部分被认为是次要的角色。其原因可解释为演奏中提琴的通常都是从事音乐的新手，这种人不具备演奏小提琴的特殊才干。而且人们误认为中提琴优点太少，所以有才能的人很不愿意献身于这种乐器。"㉖但同时他又写道："独奏家不应该过分执拗和沽名钓誉。譬如说一位熟练的小提琴家，在如果不得不演奏第二小提琴或者甚至是中提琴的时候，无论如何也不应该认为自己不体面。因为在一些作品中，对第二小提琴和中提琴这两种乐器要求的技巧和对第一小提琴的要求一样高。最优秀的、最受尊敬的演奏者'等级'乃是演奏者的能力。演奏者应该在任何情况下表现出这种能力。"㉗

格鲁克是第一个试图改变有关中提琴方面业已形成的做法和恢复中提琴在歌剧乐队中充分权利和地位的人。
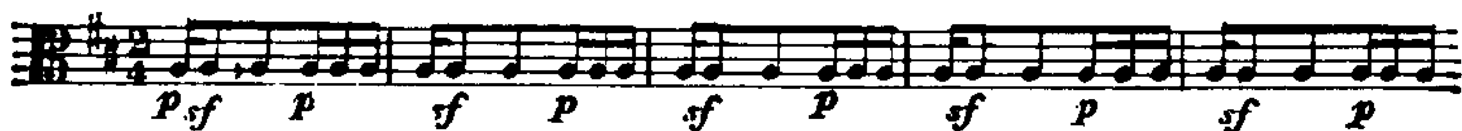
18 世纪最大的歌剧革新家克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁

克（1714—1787）发展了吕利式的歌剧传统，把歌剧变为真正的音乐剧，把一切音乐手段，其中包括配器，都用到音乐剧里。他按照新的原则在乐队中运用乐器，按照自己的美学观点选择乐器。

在歌剧《阿尔西斯特》的前言中，格鲁克写道："……无论加入什么乐器都要与使人感奋的唱词紧密相联……运用乐器不应只顾发挥演奏者的水平，而是要用它们的音响、它们的音色来表达剧中角色细腻的内心情感，应与整个戏剧艺术息息相关。"格鲁克创新地运用乐器的音色，正是他把音色的使用作为音乐表情的常规手段并使之系统化。这一点与早期作曲家迥然不同，早期的作曲家只是在插部中偶尔运用这种手法。而格鲁克在自己歌剧作品的许多段落中，巧妙地运用了中提琴那具有丰富表现力的音色。柏辽兹指出："众所周知，在歌剧《伊菲姬尼在陶利德》中，中提琴始终给人留下深刻的印象。此时，奥列斯特极度疲惫沮丧地刚刚喘一口气，良心的谴责使他痛苦到极点。他一边入睡，一边重复着：'宁静回归我心灵'。此时管弦乐的音响低沉而不安，从中可以听到啜泣、抽搐的呻吟，又不断被中提琴可怕的、固执的隆隆声所盖过……使听众有一种心惊胆战之感……这主要是由中提琴声部在它们的第三根弦上演奏的音色及切分音的节奏造成的。"㉘

格鲁克解释采用这种伴奏的理由是奥列斯特"把自己情感的衰竭当作是心境安宁的表现，然而复仇女神必然在此出现（作曲家在敲击自己的胸膛）——其实就是他杀害了自己的母亲。按照格鲁克的构想，中提琴揭开了该插部的内容。"㉙

谱例 5 Andante



有时作曲家让中提琴演奏主题，而让小提琴或长笛加强这些主题。如在歌剧《阿尔西斯特》中，在阿尔西斯特参加阿德米特王康复的庆祝会上，她唱的悲哀的咏叙调，就是由中提琴（同长笛一起）演奏主旋律。在这里没有华丽的配器，而是运用中提琴朦胧的音色恰当地表现了忧患的心境，沮丧苦恼的情感。

中提琴的音色与小提琴相配合创造出的是另一种完全不同的形象，可用以表达另一种情景。在《伊菲姬尼在陶利德》序曲中，从属的声部是由小提琴和中提琴来演奏的。温柔的旋律描绘了牺牲者伊菲姬尼的悲剧形象。

格鲁克懂得，管弦乐队表情丰富的音响也要靠合理地发挥乐器的技术潜力，尤其是弦乐器。他经常使用双音与和弦，以此增加实际发音的声部数量，使音乐更加丰满。作曲家在伴奏中运用弦乐拨弦（Pizzicato）的手段，为表达忐忑不安的紧张情绪，也经常使用各种类型的弦乐震音。

对管弦乐队乐器进行的革新，尤其是对中提琴的改革出现了，但格鲁克并非总是这样做。他把注意力主要集中在中央的关键的插部。在其他方面，他运用当时那不勒斯歌剧乐派作曲家风格的传统的管弦乐配器法。其中，中提琴通常是随着大提琴和倍大提琴的。这种手法在18世纪作曲家的配器法中最为常见，就连海顿和莫扎特等人也不例外。

在巴赫之后管弦乐配器发展的特点是逐渐以单声部音乐代替多声部的复调音乐，管乐的功能变了，不是重复弦乐，而是以创造持续音（持续和声）为己任。此外排除了通奏低音（Basso continuo），而以新的配器手段丰富了弦乐。其中，快速流动的音阶音型、琶音、以及重复音的使用等等，这一切都为了发挥弓弦乐器的技术性能。

格鲁克对管弦乐的配器原则进行了革新，对乐队及各种乐器的丰富表现力进行了全新的运用，所有这一切，为古典的交响乐队编制的形成创造了先决条件，而古典交响乐队在海顿和莫扎特的创作中达到了顶峰。

18 世纪的交响乐队及其中提琴声部的编制

18 世纪是交响乐队蓬勃发展的时代。它们存在于宫廷和教堂。有些乐队已达到很高水平，例如德累斯顿皇家乐队、巴黎的“宗教音乐会”乐队、米兰乐队和爱斯特尔加（爱森施塔德）公爵宫廷乐队。在 18 世纪末期，圣彼得堡乐队也相当出名。

轰动一时、人所共知的要数曼海姆乐队。他们的演奏达到了尽善尽美的地步。协调而精确，多种多样的色调变化，是这个乐队的独到之处。曼海姆乐队在演奏渐强和渐弱时的力度变化令人惊讶。他们在演奏渐慢、延缓时的处理手法也很别致。该乐队曾被誉为《曼海姆的呼吸》，令人惊叹不已。

曼海姆乐队由许多著名的演奏大师组成，他们之中有一些又是作曲家：小提琴家维里格里姆·克拉默，弗朗契谢克·李赫特，以及卡纳比赫和托艾斯基，中提琴家卡尔·斯塔米茨，大提琴家安东尼·弗尔斯，长笛演奏家文德林格，双簧管演奏家拉姆，大管演奏家李特尔，圆号演奏家兰格。著名的英国音乐史学家查尔斯·伯尼在谈到曼海姆乐队时曾指出：“……这个乐队无所不能。我珍爱这个集体，它的荣耀使我不得不预先为它唱赞歌。这个乐队的高水准，乃是绝大部分演奏家努力的必然结果。的确，这个乐队里的独奏家和优秀作曲家比欧洲任何其他乐队都要多。它们

的演奏就好像由将军们组成的一支军队在实施必胜的战役计划。”[30]

那时，乐队里音乐家数目的多少多半要靠物质条件以及上层人物对音乐的兴趣来决定。在好的乐队里，中提琴家的数量是3到4人，例如德累斯顿乐队的弦乐组，1753年的配置是第一和第二小提琴共8把，中提琴3把，大提琴4把，低音提琴3把。1756年曼海姆乐队是20把小提琴，4把中提琴，4把大提琴，两把倍大提琴。

为了符合当时的美学观念和审美趣味，以达到弦乐组4把小提琴的音响平衡，必须有3把中提琴、3把大提琴和3把低音提琴（约翰·匡茨的介绍）。20把小提琴由3把中提琴、4把大提琴、两把低音提琴加以平衡。匡茨特别强调，小提琴手不应该压倒中提琴手。当时由意大利作曲家兼小提琴家尼科洛·约梅里领导的斯图加特乐队以其编制最合乎比例而著名。其中有第一小提琴8把，第二小提琴8把，中提琴6把，大提琴3把，低音提琴4把。

上述有关乐队编制的资料，当时是指好的著名的乐队而言。其他的大多数乐队编制要小得多，也不具备上面提到的那种演奏潜力。就连海顿和莫扎特所领导的乐队规模也不大。海顿初期（1761年）供职的爱斯特尔加泽公爵宫廷乐队的配置是4把小提琴，1把中提琴，1把大提琴和1把倍大提琴（管乐除外）。20年之后，按海顿的吩咐配置了11把小提琴，两把中提琴和同样数量的大提琴和倍大提琴。莫扎特所领导的萨尔茨堡乐队的编制大约也是如此。

18世纪的最后25年，乐队成员有所增加，在特别隆重的纪念活动时，汇集了大规模编制的乐队。如1785年在伦敦为纪念亨德尔诞辰一百周年举行的演奏活动，有一个130人的乐队参加演出。

1786年，柏林的乐队人数更多些，仅弦乐组的中提琴就有30人，大提琴23人，倍大提琴15人。

在18世纪的下半叶，弦乐器演奏技术提高了，需要对弦乐器的结构作一些改变。琴颈及指板加长了，这样演奏技术困难的部分相对就容易得多。指板和琴马增高了，此外，琴马的弧度更大了。人们开始在拉弦板的左侧持琴（过去是在右侧）。琴弦拉得更紧，使声音比以前明亮。调弦从本质上升高了。18世纪末，由于著名的法国小提琴制作大师弗朗索·图尔特（1747—1835）和意大利小提琴家乔瓦尼·维奥蒂（1755—1824）的努力，演奏家们得到了新式结构的弓子——它的重量比以前的弓子轻，握起来舒适并富于弹性。所有这些革新，无疑对提高演奏水平起到了积极的作用。

中提琴在海顿和莫扎特作品中的运用

管弦乐部分

海顿和莫扎特创作的交响乐作品，达到了古典主义音乐的明快与完善的境地。特殊的典型格局——四重奏同时也初次形成了。在四重奏中的中提琴要比在管弦乐队里更早地占有与其他乐器同等的地位。在分析这两位作曲家管弦乐作品中的中提琴声部时，可以确认，在他们不同的创作时期，中提琴在乐队里的作用和意义是不一样的。

在他们的早期作品中，对乐队的运用与18世纪中期其他作曲家毫无差别。中提琴被列入低音部，结果是：三个声部进行时，小提琴则分为两部；而两个声部进行时，第一小提琴与第二小提琴则合并一起齐奏，无论怎样，中提琴始终被并在低音声部。海顿

和莫扎特领导的乐队人员不多，还无法使用弦乐来完成丰满的和声。中提琴手照例为数不多，水平不高，甚至完全没有。因此在莫扎特的一些作品里简直就没有中提琴声部。海顿为了显示民间乐器的音响特色，有时使用双声部进行。这种把中提琴列入低音区的古老手法，海顿使用起来得心应手、富有新意。在海顿后来于 18 世纪 80 年代写的交响曲《女王》中，其主要部分即为双声部，但这已经不是由于配器简单之故，这里的第二声部——低音声部不用来担任和声，而是充当独立的旋律进行的声部。（见谱例 6。）
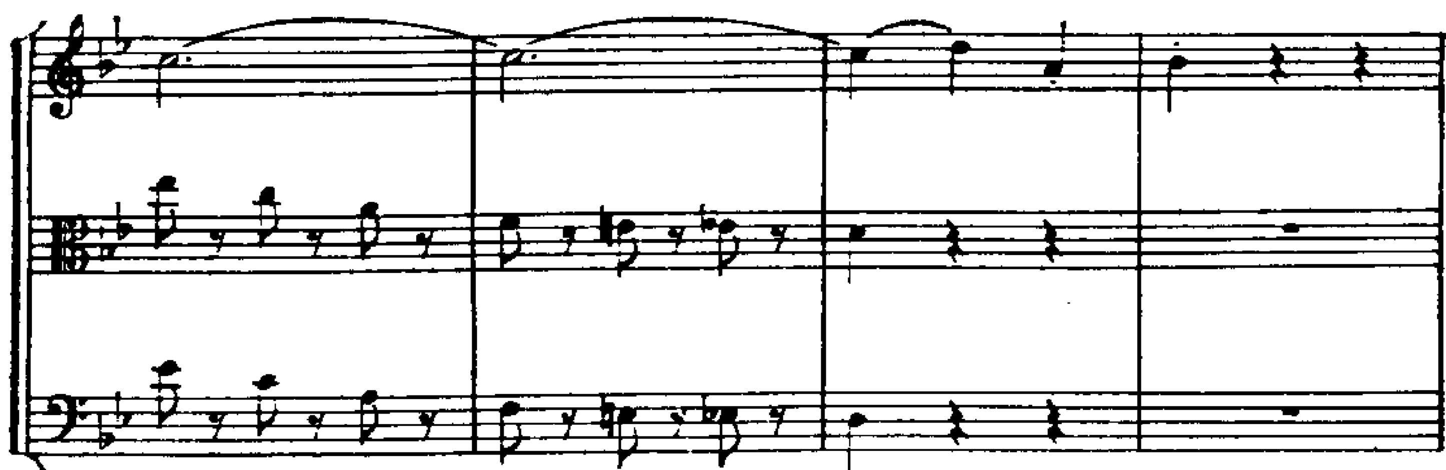
在海顿和莫扎特创作成熟时期的作品中，弦乐组的每件乐器都起着明确而固定的作用：第一小提琴演奏旋律，有时同第二小提琴一起演奏旋律；中提琴起伴奏作用——它们自然地充填中声部。而后来在管弦乐队中，中提琴的作用则一直在不断增长。如在莫扎特的《巴黎交响曲》中，中提琴同小提琴一起在三个八度上演奏副部的第二主题。中提琴的功能经常变更，有时演奏中声部，有时演奏高声部，而有时又演奏低声部。

谱例 6 Vivace

V-no I，II

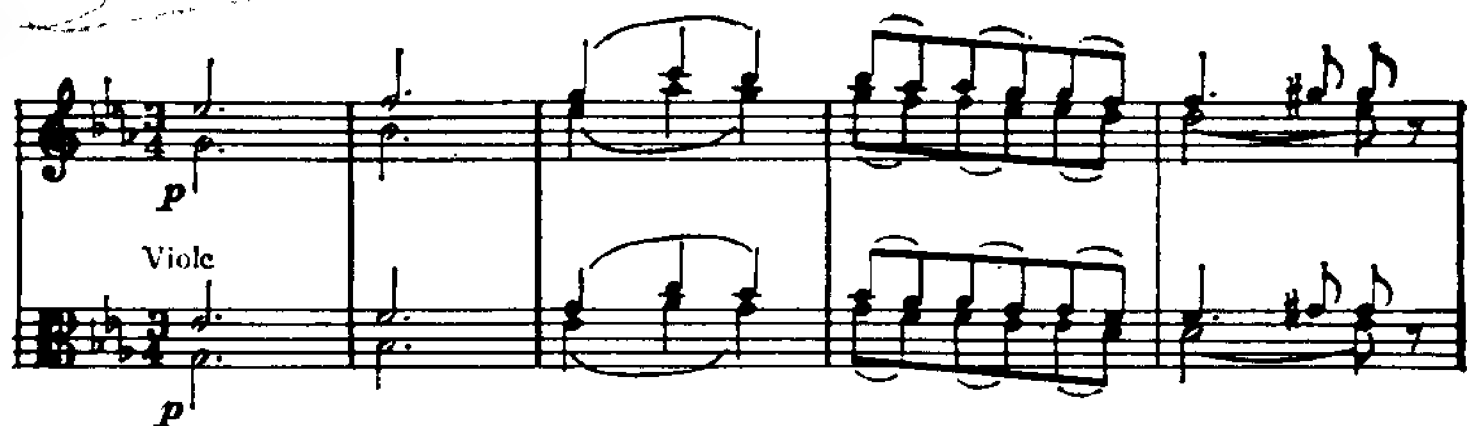
Viole

Cello a contr.



在海顿和莫扎特后期创作的作品中，中提琴运用的范围很广且形式多样化。在海顿的《伦敦交响曲》中，弦乐组的四个声部的进行往往和中提琴独立的声部相结合，有时甚至和中提琴四部分奏结合。这就可观地加强了弦乐音响的丰满程度。在莫扎特的《朱彼得交响曲》以及g小调和降E大调交响曲中，中提琴运用得比海顿更为自如。在全奏时，第一小提琴和第二小提琴有时同中提琴一起演奏主旋律声部，而低音弦乐和管乐则作为和声伴奏。他的《降E大调交响曲》中的例子很有意思，第一小提琴和第二小提琴演奏高音区的旋律，它们由六度和三度构成二重奏的旋律线条。大提琴和倍大提琴的低音声部担任简单的低音和声。这个简单的三声部进行由中提琴两个分开的声部而变得更紧凑，同时中提琴在低八度上分别加强第一小提琴和第二小提琴，从而充实了中声部，同时还起到了加倍的作用：

谱例 7 V-no I，II



由于海顿和莫扎特是很出色的演奏家，他们对弓弦乐器的演奏经验无疑对弦乐器各声部在乐队中的运用，包括对中提琴的运用起了很好的作用。他们的管弦乐结构多样，灵活机动，旋律优美，同时又在弦乐的应用中采用了各种不同的弓法，如轻巧跳跃的跳弓（spiccato）、分弓（détaché）、重断弓（marcato），还经常运用拨奏（Pizzicato）的手法，并要求中提琴演奏员掌握三个把位以内的技巧。

海顿和莫扎特在乐队里使用中提琴，不仅总结了前人的经验，而且通过指派中提琴担负重要的旋律和和声声部，大大地扩展了中提琴的功能。

用现代的观点来看，演奏海顿和莫扎特的交响曲所使用的弦乐数量值得研究。在19世纪中期，柏辽兹建议用下列弦乐编制：第一小提琴9把，第二小提琴8把，中提琴6把，大提琴7把，倍大提琴6把。他认为“大量的弦乐器在乐曲需要透明的地方显得太强，此时两位大师通常只用长笛、双簧管和大管。”[31]莫扎特在给他姐姐的一封信中曾写到在他听了由40把小提琴参加演奏自己作品时的兴奋喜悦心情。其实，莫扎特那时听到的40把小提琴的音响效果恐怕同现代的10把小提琴都不能相比。因为那时演奏用的提琴远比不上现代的乐器强而有力，当时的提琴脖颈短，弓子也不完善，就连调音也偏低。一些指挥考虑到现代弦乐器比过去强有力得多，因此在演奏维也纳古典乐派作品时经常采用的弦乐组编制如下：12把第一小提琴、10把第二小提琴、8把中提琴、6把大提琴、4把倍大提琴。由此可见，在海顿和莫扎特的交响曲中有八把中提琴就完全够用了。

莫扎特为小提琴和中提琴写的《交响协奏曲》

在莫扎特为小提琴和中提琴写的《交响协奏曲》(K.364）中，作曲家指定中提琴以独奏乐器的身分同小提琴一起演奏，对此，我们要特别加以注意。必须指出，这部交响乐作品根据作曲家同萨尔茨堡乐队的演出实践，乐队的中提琴部分有两份分谱，分第一声部和第二声部，这就给中声部多添了一个声部，以此加强中声部的音响。

可以看到，在莫扎特写的小提琴和中提琴《交响协奏曲》中已经显示出中提琴的个性特点和技术性能，因此可以得出一个结论：莫扎特已经有了使中提琴成为独奏乐器的前提。经过这一时期对中提琴丰富技巧性能的开拓，对中提琴多样化音色的探索，才有了以后贝多芬以及其他浪漫派作曲家的水平。莫扎特创作该曲的意义在于他为后来浪漫派作曲家开辟了新的道路。

在18世纪下半叶出现的为几把独奏乐器和乐队写的交响协奏曲这种体裁中，体现了大协奏曲（Concertogrosso)、独奏协奏曲和交响乐的余兴风格特征。(余兴是指戏剧演出后的演奏，或音乐会后各种短小节目的表演。——译者）这种体裁在巴黎、尤其是在曼海姆得到了发展，莫扎特正是在这里首次有机会接触到这类作品的。莫扎特原打算写五部交响协奏曲，但他只完成了一部，也就是这部为小提琴和中提琴而写的协奏曲。在未完成的作品中最令人感兴趣的是为小提琴、中提琴和大提琴写的交响协奏曲，这部作品曾在上个世纪的70年代由奥地利指挥和莫扎特乐队队长奥托·巴赫重新编订过。[32]

莫扎特为小提琴、中提琴和乐队写的交响协奏曲，大约在

1779年秋天完成于萨尔茨堡。这部作品全面地反映出他过去的成就与未来的风格特点。天才的莫扎特大大地扩充了独奏乐器与乐队形式之间的协调关系。独奏乐器小提琴与中提琴在交响乐中似乎高耸于乐队其他乐器之上，然而它们与整个乐队却是血肉相连。乐队和独奏乐器彼此并不是对立的，而是平等的伙伴。最有说服力的例子是第一呈示部的结尾，其中独奏小提琴和中提琴极为自然而和谐地从众多乐器中脱颖而出，或者不如说，独奏正是从众多乐器中"诞生"出来。就乐队本身而言，全奏插部乃是交响发展的重要组成部分。甚至在独奏演奏经过句时，全乐队的进入在这里也是极为重要的。
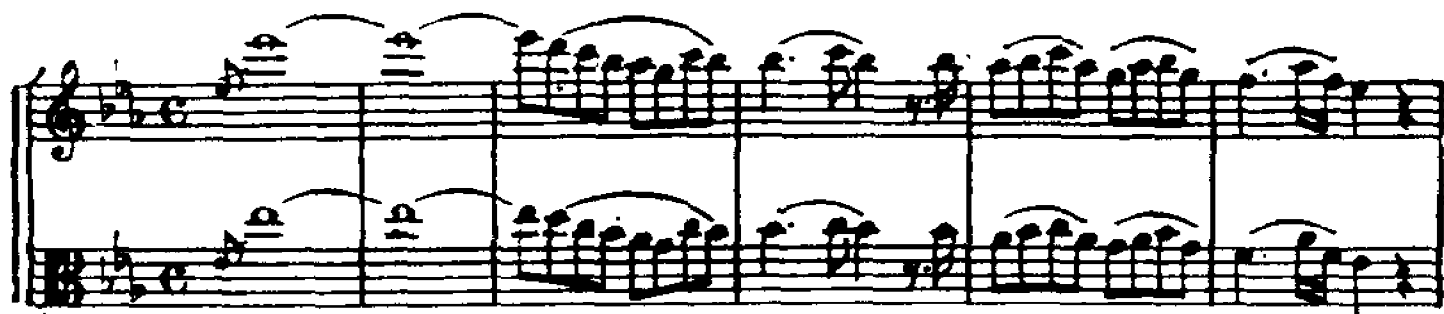
在这首交响协奏曲中，中提琴作为独奏声部的应用，在那个时代的音乐会中，是非同寻常和令人惊叹的。在18世纪，中提琴还不是广泛应用的独奏乐器。莫扎特打破了传统，跳出了世俗对待中提琴的偏见，以当时独一无二的高水平作曲手法和对乐器本质的了解，绝妙地发挥了中提琴的表现性能。中提琴的独奏声部流畅自如，可以说极为精美。从运用多种多样的技术手段和手法这一点来看，在这首乐曲中，中提琴与小提琴声部达到了完全平衡。想必作曲家已预先构想中提琴独奏声部由他本人亲自演奏了。

莫扎特从小就能出色地演奏羽管键琴和小提琴，23岁时开始拉中提琴，这是由于他被中提琴丰富鲜明的音色美，被它那充满热情而略带忧郁的音响所吸引之故。正是在这一时期，他创作了小提琴和中提琴的《交响协奏曲》。

这首协奏曲由三个乐章组成。第一乐章是庄严的快板（Allegro maestoso），音乐雄伟而庄严，尤其是在管弦乐的呈示部，占优势的是明快的形象。独奏的进入是从新的主题开始的，但它与前奏并没有什么不同，只是更突出了其主题形象的特点。该主题

由小提琴和中提琴相间八度奏出，它们合成的音色在此能让人感觉到弦乐器特殊的美妙。

谱例 8 Allegro maestoso



副部特别优雅。它最初由小提琴、而后由中提琴奏出。接下去是在模仿的叙述过程中它们彼此之间的竞争，然后汇合成二重奏。

在莫扎特时代，按照传统的惯例，器乐协奏曲的华彩乐段应由演奏者来写。他们在华彩中最主要的是要显示出自己的高超技艺。因此这种华彩往往与作品的特点和风格不相符合。也许是因为这一缘故，莫扎特打破了惯例，自己为《交响协奏曲》的第一、第二乐章写了华彩乐段。这两段华彩写得很精彩。它们简洁而极富表现力。尤其是第一乐章华彩末尾的乐句最为精彩，其中的小提琴和中提琴在十度音程上演奏旋律。

第二乐章是行板（Andante），音乐满怀矜持的高雅抒情气息，崇高而朴实无华。有一种看法：在交响乐作品问世前一年，作曲家母亲去世，这个乐章就是为他母亲写的独具一格的安魂曲。独奏乐器在这里占首要地位、而乐队的作用削减到基本上只是伴奏。主题贯穿着如歌的音调，它从容不迫、逐渐宽广地展开。开始时是忧伤的陈述，随着旋律发展直至转调，随后主题变得激动而有些紧张，从而逐渐明朗起来。

如果在第一乐章中，小提琴和中提琴的独奏基本上是相互竞

争，那么在这乐章里，它们彼此之间是在交谈。正如阿尔弗莱德·爱因斯坦所说："中提琴回答小提琴如怨如慕、如泣如诉的曲调，把我们带进了最温柔的降E大调，这时候揭示了一种最隐秘的感情。"[33]

在两种乐器独奏的华彩乐段中，以呈示部的因素为基础，再现了本乐章开始时的如歌的主题动机，使悲怆的音调更加动人。

第三乐章是明快欢乐的急板（Presto）。这是欢快的和无忧无虑的第一乐章的继续发展，但此处已经是一个发展中的新阶段。音乐学家康斯坦丁·萨克瓦的评论是："听起来就好像民间舞蹈转动起来的旋风，把狂欢节假面舞会带动得五彩缤纷，令人眼花潦乱。似乎除了抑制不住的欢笑，安然的欣喜，开心的滑稽表演之外一切都不存在了似的。"

在急板中，乐队重新成为独奏者伙伴的独立角色。这不仅表现在主题第一次进入的时候，也表现在主题继续发展时。此时乐队演奏别的动机，时而由圆号、时而由双簧管奏出谐谑的短句，时而是弦乐奏出经过句。两个基本主题由独奏小提琴和中提琴开始轮流地叙述，而后相互交织在一起，表述得愈来愈鲜明，弓法也愈来愈多样化。恰好，在《交响协奏曲》中本来就有丰富的技巧：经过句，圆滑奏（legato）和分弓奏法（détaché），各种复合的连续音阶以及分解和弦等。可以说此处是自由而广泛地运用了当时弓弦演奏艺术中应有尽有的表现手段。

这部协奏曲独奏乐器声部的技术相当困难与复杂，然而该曲对演奏技术的发挥与运用，并不只是为了炫示乐器的多种性能，而是作曲家从作品特性及作品内容出发自然地流溢出来的。可以肯定地说，莫扎特在这部协奏曲总谱中，把中提琴作为真正的音乐会独奏乐器来对待，完全是从挖掘中提琴的艺术表现潜力的考虑

来这样做的。此外，按照许多研究家的意见，这部交响协奏曲也是作曲家在小提琴协奏曲的体裁上的很高的成就之一。

莫扎特为小提琴、中提琴和乐队写的《交响协奏曲》的首演，是他在萨尔茨堡完成创作之后不久，在大主教官邸进行的。小提琴的独奏者是布鲁涅蒂，中提琴的演奏者是米哈爱尔·海顿。作曲家对这次演奏不太满意，尤其是对中提琴家的演奏。1781 年初，为了欢迎俄国大使季米特里·高里岑公爵，在维也纳的晚会上演奏了这首《交响协奏曲》。这次中提琴声部的独奏由莫扎特本人担任，小提琴独奏仍然是那位布鲁涅蒂。音乐会上《交响协奏曲》优美的音乐响彻大厅，给听众留下了很深的印象。

莫扎特的这部作品，在小提琴和中提琴的艺术史上具有深远的意义。很难指出哪一位出色的小提琴家或中提琴家在自己上演的曲目中没有这部作品，如：雅克·蒂博、欧仁·依扎伊、弗里茨·克莱斯勒同中提琴家莱昂内尔·特蒂斯、约瑟夫·海菲兹同威廉·普利姆罗兹、爱萨克·斯特恩同特拉姆普列尔、大卫·奥依斯特拉赫同伊戈尔·奥依斯特拉赫、鲍里斯·西鲍尔同瓦吉姆·鲍里索夫斯基、谢梅茨基同特拉赫腾贝尔格等人都演奏过这部《交响协奏曲》的独奏声部。保罗·欣德米特也曾多次演奏这首协奏曲的中提琴独奏声部。这部交响曲的音响也经常在苏联的音乐厅中回荡。近年来演奏它的苏联艺术家有大卫·奥依斯特拉赫和伊戈尔·奥依斯特拉赫，莱奥尼德·科岗和帕维尔·科岗，奥列格·克雷萨和菲多尔·德鲁日宁，弗拉基米尔·斯皮瓦科夫和尤里·巴斯梅特，莲娜·依沙卡则和米哈依尔·托尔贝戈，莫·汉特瓦尔格和尤里·克拉马罗夫。当代对交响协奏曲的解释和处理扩大了人们对它的认识，因此，必然会大大地扩充这个曲目的上演范围。

交响乐多半是在大厅里演奏，乐队编制比18世纪扩大了，这也促进了交响乐的发展，使音乐的气势雄伟而广阔。独奏家们在音乐会的演奏中往往追求协奏曲的明亮度，而把自己的声部演奏得鲜明生动。他们自如而热情地、真诚而又生气勃勃地进行再创作。音乐会经常是气派十足、灿烂辉煌。在富有诗意、如行云流水般的插部中，独奏家展示出音响的饱满使旋律温暖亲切，产生了很好的艺术效果。我想，演奏家运用表现力丰富的现代演奏手段来解释莫扎特的交响协奏曲，更符合于作曲家的构思。莫扎特向来希望在演奏自己的作品时音响充满真挚的情感，富于表情，不受约束，生动活泼。

关于这部交响协奏曲，阿尔弗莱德·爱因斯坦说得好："莫扎特仿佛综合了小夜曲及协奏曲形式之所长，而现在莫扎特又为它增添了宏伟和庄严，从而使这部作品更加辉煌。莫扎特在曼海姆和巴黎所以获得盛名，最重要的是处处都可以感觉到作曲家作为一个人和艺术家都十分成熟了。"㉞

中提琴在海顿和莫扎特室内乐中的运用

在18世纪的室内乐合奏音乐中，中提琴占有非常重要的位置。在这些乐队编制中，当乐器处于最少数量的情况时，每个声部、每件乐器都负有极其重要的责任。在这种条件下，中提琴的艺术表现能力很快地得到最大限度的发挥。从这一观点来看，最出色的是为小提琴和中提琴写的二重奏作品。我们知道最早的二重奏作品是约瑟夫·海顿(为小提琴和中提琴写的六首奏鸣曲)以及他的兄弟米海尔·海顿（四首小提琴、中提琴二重奏）写的。这些作品完成于18世纪的60年代末或70年代初。约瑟夫·海顿最早的二重奏发表于1775年，起初被改编为小提琴和大提琴二重

奏，后来又被改编为两把小提琴的二重奏。直到18世纪末、19世纪初它们才以小提琴和中提琴二重奏的原貌出版。

约瑟夫·海顿和米海尔·海顿的二重奏，无论是在形式上或者是在内容上，抑或是在运用乐器的特点方面，都具有许多共同之处。它们都由三个乐章组成：开头是慢速度的乐章，中间的乐章比较简短，末乐章或为回旋曲，或为小步舞曲。至于如何运用每件乐器的性能，我认为这些二重奏曲可以称之为用中提琴伴奏的小提琴作品。

莫扎特为小提琴和中提琴作的两首二重奏写于1783年。他以海顿的二重奏为起点，然而却远远地超过了它们！阿尔弗莱德·爱因斯坦写道："莫扎特的天才在任何地方也没有像在这两部作品中这么突出，他的优势很自然地在米海尔·海顿，甚至约瑟夫·海顿的作品之上。"[35]这已经是名副其实的二重奏——两件乐器完全平等地进行对话。可以援引第一首二重奏的第一乐章的卡农作为例子，此处的中提琴完全是独立自主的，处理得和小提琴一样自由。很难想像，在如此小型的体裁中能够呈现出交响性的发展，而在莫扎特的二重奏中却做到了这一点。爱因斯坦又写道："第二首二重奏的引子是以富丽堂皇的交响风格表现出来的玩笑。但紧接着在下面的快板中(Allegro)，在展开部中却郑重地呈现出交响性。"[36]莫扎特的二重奏是一件绝妙的艺术作品。

在器乐三重奏体裁中，中提琴参加了多种编制的组织形式。在18世纪的音乐作品中，象约瑟夫·海顿为长笛、中提琴和大提琴写的嬉游曲，莫扎特为钢琴、单簧管和中提琴写的三重奏以及为小提琴、中提琴和大提琴写的三重奏都很有名。尤其是后者极为出色。这部作品完成于1788年，是莫扎特为他的朋友米海尔·普赫贝尔格写的（不是花钱请他写，而是靠交情）。此人曾多次资助

过莫扎特。爱因斯坦指出："……莫扎特的《降 E 大调三重奏》是真正的室内乐作品。它之所以发展到相当大的规模，只是因为作曲家想要向听众展示某种具有非凡技巧、非凡表现力、非凡乐趣的东西。"[37]就对每件乐器的运用而言，就内容的深度而言，这首三重奏高耸于其他这种体裁的作品之上，不仅超过莫扎特同时代人的同类作品，甚至超过后来的同类作品，如贝多芬的《弦乐三重奏》作品第 9 号。因此，莫扎特三重奏堪称当时独树一帜的佳作。

18 世纪中期形成了古典的室内器乐形式——弦乐四重奏编制。为这种形式写作的最初的作曲家有彼得罗·那尔迪尼(1722—1793)、卡尔·狄特尔斯多夫（1739—1799)、鲁伊吉·博凯里尼(1743—1805）和约瑟夫·海顿。在早期的四重奏体裁作品中，主要的独奏声部是第一小提琴。事实上这是由其他乐器伴奏的小提琴作品。然而，在海顿的四重奏作品中，整个重奏中的所有声部都很快成为重要的部分了，虽然还有一些优势保持在第一小提琴声部。中提琴声部在音乐的相互关系中向来是有弹性的，因而有时，例如像《g 小调四重奏》(作品 33 号）中，作曲家指派中提琴和第一小提琴演奏重要的主题。在《凯撒》四重奏中（凯撒是德意志帝国皇帝的称号，来自古罗马执政凯撒之名——因此这部四重奏也称之为《皇帝》四重奏——译者)，中提琴的声部不时具有独奏声部的轮廓。

莫扎特的弦乐四重奏乃是中提琴声部发展的更高阶段。其中的四个声部相互联系紧密，无法说哪一种乐器占优势。莫扎特弦乐四重奏细腻的复调音乐结构使每件乐器都能积极投入基本的主题因素的发展之中。莫扎特运用起中提琴的乐器性能及它的音色来，手法相当自如，范围也很宽广。如在他的《d 小调四重奏 》的终曲中，以中提琴作为独奏乐器来变奏：

谱例 9



用理查德·施特劳斯的话来说："如果不算巴赫为风琴写的赋格的话，那么，主要是海顿和莫扎特在弦乐四重奏中奠定了交响乐队的基础。"㊳

在 18 世纪末到 19 世纪初的作品中，我们遇到几个使用中提琴的稀有做法。其中之一是法国作曲家艾蒂安·梅于尔（1763—1817）写的歌剧《乌塔尔》。这部作品的管弦乐配器的创新之处是：歌剧由弦乐器伴奏，但没有小提琴，因为这部歌剧是按照拿破仑一世的旨意写的，据说他不喜欢听小提琴的声音。在歌剧中主要的旋律声部都用中提琴演奏，并把中提琴分为第一和第二两个声部。独具一格的配器手法着重强调歌剧的阴沉昏暗的色调。在乐队里把中提琴作为主要声部来运用，这在那个时期是绝无仅有的。关于《乌塔尔》歌剧的配器，柏辽兹风趣地指出："结果是像当时的评论家们所说的那样，造成不能忍受的单调，损害了作品的成就。正因为如此，格列特利大声疾呼：'哪怕让我多花金路易能听到一根小提琴 E 弦的声音也好！'（小提琴的高音弦——作者）中提琴的音色若被成功地利用或巧妙地和小提琴及其他乐器的音色相对比时，是很有价值的。但在此处的运用确实很快就使人厌倦了，——其中变化太少，忧郁色彩过于浓重，过分单调。"㊴

曼海姆乐派、斯塔米茨家族及其在中提琴艺术中的作用

在18世纪中期，曼海姆乐派为发展音乐文化作出了重要贡献。正是在这一时期，曼海姆——位于德国莱茵河畔的一个小城市——集中了许多卓越的音乐家。一方面他们推动和促进了多方面的音乐活动，建立起一个非常好的欧洲管弦乐队，另一方面他们的创作活动，特别是在管弦乐范围里的创作，促进了奏鸣曲式交响乐大型曲式的形成。

在曼海姆乐派中，捷克音乐家是卓有贡献的，其中，扬·瓦茨拉夫·斯塔米茨（1717—1757）并非偶然地成为这个乐派的首领。最初，他以小提琴家的身分加入曼海姆乐队，不久他即成为该乐队的指挥。当然，他作为曼海姆乐派领导地位的确立是与他的创作达到相当可观的程度分不开的。然而他仍继续参加独奏的演奏活动。1754年9月8日，斯塔米茨以独奏家的身分首次出现在巴黎"圣灵音乐会"的舞台上。在这次音乐会上，他演奏了小提琴协奏曲和抒情维奥尔琴奏鸣曲，同时还指挥演奏了一首他自己创作的交响曲。

斯塔米茨的两个儿子——卡尔和安东的演奏和创作活动，在中提琴艺术史上引起了人们很大的兴趣。首先，斯塔米茨兄弟是我们所知道的最早的音乐会中提琴独奏家（在很大程度上这是指卡尔·斯塔米茨），此外，他们还是作曲家，主要创作中提琴的作品，为中提琴独奏的演出曲目打下了基础。

卡尔·斯塔米茨（1745—1801）开始时是随自己的父亲学琴，后来跟随利赫特尔和卡纳比赫继续学习。学业结束后，他以第二

小提琴手的身分加入曼海姆乐队。在这样优秀的乐队里演奏对于卡尔·斯塔米茨成为音乐会独奏家起到了极为有益的作用。作为独奏家，卡尔·斯塔米茨渴望更大范围的自由演奏活动，渴望体验生活，这使他离开曼海姆那宁静而有节奏的生活。1770年，卡尔·斯塔米茨同他的兄弟安东一起前往斯特拉斯堡。1772年，他初次出现在巴黎的“圣灵音乐会”上（继他父亲在此演奏的20年之后）。卡尔的中提琴和抒情维奥尔琴的精彩演奏获得极大成功，使观众倾倒。卡尔·斯塔米茨同时代的法国小提琴家、作曲家和音乐史学家让·本亚曼·拉博尔德写道：“著名的斯塔米茨的儿子为自己的乐器（中提琴）创作了协奏曲，听起来挺惬意，演奏起来挺困难。他演奏的协奏曲给人带来极大的满足。”㊵

以后，卡尔·斯塔米茨在各国多次开音乐会，并取得了很大的成功：1778年在英国和德国，1785年以朗·德·诺阿依列斯公爵乐队领导的身分再次访问巴黎。1787年，他在布拉格，后来到纽伦堡演出。卡尔·斯塔米茨曾两次到过俄国，在彼得堡创作自己大型的歌剧《达尔丹》。从1794年直到1801年去世，卡尔·斯塔米茨一直是耶拿大学的音乐指导。

还在卡尔·斯塔米茨在世时，德国音乐词典的编著者，恩斯特·路德维希·格贝尔在介绍他的时候写道：“他演奏中提琴异常灵巧轻松，技艺非同凡响，而他那气度优雅、令人神往的抒情维奥尔琴的音色宛如歌声让人心醉。他在小提琴上的演奏又是那样坚定、热情，真是一位了不起的独奏家！柏林、德累斯顿以及许多国家的首都和城市都留下了他高尚的演奏风格的印记。”格贝尔还指出：“谁想在德国获得自由艺术家的成就，就必须具有不低于卡尔·斯塔米茨的艺术家气质。”

比卡尔小几岁的安东·斯塔米茨（1750—1796）起初的知名

度可能在他哥哥卡尔之下，但是当他离开曼海姆到巴黎定居之后，他的演奏活动便得到了广泛的承认。他第一次到巴黎演出是在1772年，同他哥哥一起演奏了卡尔写的小提琴与中提琴二重奏。1788年，安东·斯塔米茨在巴黎开了一次中提琴独奏音乐会。他同时也是法国皇家乐队的成员，曾因崇高的演奏声望而得到优秀教师的荣誉。在他培养的学生中，有不少天才的演奏家，其中有鲁道尔夫·克莱采尔（1766—1831）。

斯塔米茨兄弟为中提琴创作了不少作品，从而为中提琴演奏曲目奠定了基础。其中安东·斯塔米茨写的四首中提琴协奏曲是在1785年之后于巴黎发表的。[41]
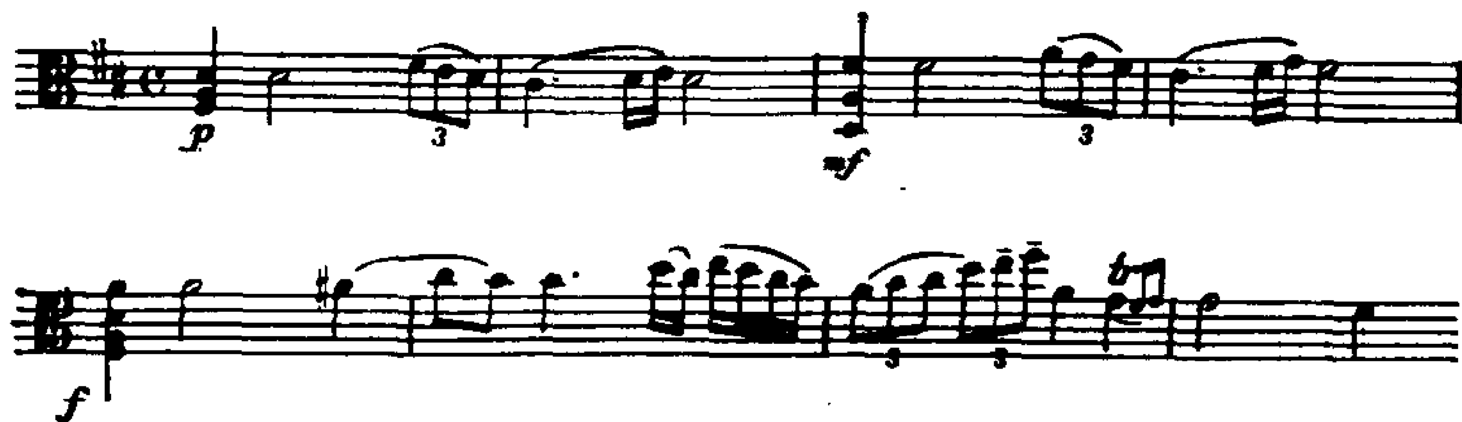
卡尔·斯塔米茨的中提琴作品就多得多了。在他的作品中，有三首是为中提琴与乐队写的协奏曲，多首有中提琴参加的交响协奏曲。在这些协奏曲中，有一首是小提琴、中提琴与乐队的，另一首是弦乐四重奏与乐队的。此外他还写了中提琴与钢琴的奏鸣曲，小提琴与中提琴的二重奏，中提琴与大提琴的二重奏以及两把中提琴的二重奏，一把小提琴、两把中提琴和一把大提琴的弦乐四重奏等等。卡尔·斯塔米茨最著名的中提琴作品是他的《D大调第一协奏曲》，这是当代演奏家经常演奏的。这首协奏曲大约完成于1770年，1774年在法国巴黎发行了第一版。同时还发表了他的两首中提琴协奏曲（第二首为A大调）。按当时的实际情况只出版了分谱，没有总谱。《D大调协奏曲》原来的标题及配器如下：

协奏曲：一把中提琴，两把小提琴、两支单簧管、两把圆号，另外可随意再加两把中提琴、一把低音提琴以及一把大提琴。这是典型的三个乐章的古典独奏协奏曲的格式。第一乐章小快板（Allegro），第二乐章适中的行板（Andante moderato），第三乐章回旋曲（Rondo）。乐队的配器没完全按通常的惯例，而是：两支

单簧管、两支圆号、两把小提琴、两把中提琴、一把大提琴和一把倍大提琴。以单簧管作为和声的背景（持续音）就像圆号一样。

第一乐章的整体结构具有协奏曲所固有的形式和特征：交响乐的前奏，对比的主题，紧凑的展开部，简短的再现，当然还有技巧辉煌的展开的中提琴独奏声部。

谱例 10 Allegro



协奏曲的第二乐章非常优美，是协奏曲中最好的乐章，充满了优雅、沉着的流畅旋律。

最后一个乐章回旋曲，比第一、第二乐章结构简单。在终曲结束前有一个快速的片段，具有民族风格的因素，与海顿和莫扎特的某些终曲很相似。

从中提琴协奏曲的总谱中，可以看出作曲家是一位优秀的演奏家，因为他熟知中提琴的性能与特点。

协奏曲充满了（就当时来说）技巧复杂的经过句，常常在高音区采用双音及和弦。作曲家自如地使用了高音区以及从低音到高音的跳进，使乐器的流畅性能得到了很好的发挥。

在作曲家卡尔·斯塔米茨的作品中，包括 26 部交响协奏曲。在这些作品里，从乐队和独奏部分的对比关系上，可以看到那个时代的演奏家们为消遣而演奏的典型痕迹。因为在那个时代，大多数作曲家同时又是职业演奏家，所以交响协奏曲的独奏部分通常是根据自己的能力来写的，伴奏部分则要考虑到适用于业余的

音乐演奏者。

卡尔·斯塔米茨为小提琴、中提琴和管弦乐队写的《D大调交响协奏曲》是作曲家管弦乐风格的典型范例，曲中充满了莫扎特的精神，不过在整个作品中仍然明显地反映出作者自己的个性。在乐队编制中，除独奏小提琴和中提琴之外，其他的乐器有：两把小提琴，两把中提琴，一把大提琴，一把倍大提琴，还有两支圆号。这里的圆号是独奏的小提琴和中提琴对话的积极主动的搭档。

各乐章主题的特点是纯朴，甚至有些单调，但是在这种单调里却具有动人的质朴和天真的一面。旋律非常富有乐器特色，表现出两种独奏乐器的丰富表现力，以及它们的音色、音区的对比。

上面已经说到交响协奏曲和协奏曲的独奏部分通常是由作曲家自己来演奏，这些作曲家中就有卡尔·斯塔米茨，他的作品在当时可以说相当流行。卡尔·斯塔米茨为弦乐四重奏（即两把小提琴、一把中提琴、一把大提琴）和乐队写的《交响协奏曲》于1774年2月2日在巴黎“圣灵音乐会”上曾由其他的音乐家们演奏过，由此可看出斯氏作品之流行。

曼海姆乐派的其他作曲家们也积极运用和推广中提琴。在一些著名的作品中都有中提琴参加，如：伊格纳茨·霍里茨保尔（1711—1783）为中提琴和大提琴写了《降E大调协奏曲》。约翰·克里斯蒂安·卡那比赫（1731—1798）为小提琴（或长笛）和中提琴写了六首二重奏，发表于1775年。著名的曼海姆双簧管演奏家列布伦（1746—1790）为小提琴和中提琴写了六首二重奏；同样，艾赫涅尔也为小提琴和中提琴写了六首二重奏，完成于1776年。

其他作曲家的室内乐及独奏作品

在柏林和波茨坦宫廷中定居下来的许多德国作曲家，为中提琴写了不少作品。卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1714—1788）写过有中提琴参加的室内乐重奏：八首为长笛、中提琴和钢琴写的三重奏，一首为中提琴、大提琴和钢琴写的E大调三重奏，一首为小提琴、中提琴、大提琴写的c小调三重奏，一首为两把中提琴和钢琴写的e小调三重奏奏鸣曲，还有一首为长笛和中提琴写的二重奏。

卡尔·海因里希·格劳恩（1703—1759）除作曲外，还以小提琴家、中提琴家的身分在宫廷乐队演奏。他为中提琴创作的作品如下：一首为中提琴与弦乐队写的降e小调协奏曲，三首为中提琴和羽管键琴写的奏鸣曲。作者在乐谱的扉页标明羽管键琴也可以用钢琴代替。

卡尔·切尔特尔（1758—1832）于1779年创作了降E大调中提琴协奏曲。约翰·匡茨为中提琴和倍大提琴写了一首a小调奏鸣曲。

捷克的兄弟音乐家弗朗蒂赛克·本达和依尔日·本达多年为柏林皇室工作。在弗朗蒂赛克·本达（1709—1786）写的自传中提到他演奏中提琴并为中提琴和倍大提琴写了c小调奏鸣曲。弗朗蒂赛克的弟弟依尔日·本达（1722—1795）从1742年至1748年在宫廷乐队工作。他的中提琴作品显然是在离开柏林之后创作的。在布列特科普弗1778年的主题目录索引中提到，依尔日·本达写了两首中提琴与大型乐队的协奏曲（降E大调和F大调）以及两首中提琴与弦乐队以及两支圆号协奏曲（调性同上）。米切尔·瑞

雷也曾提到过本达1775年写的F大调中提琴协奏曲。
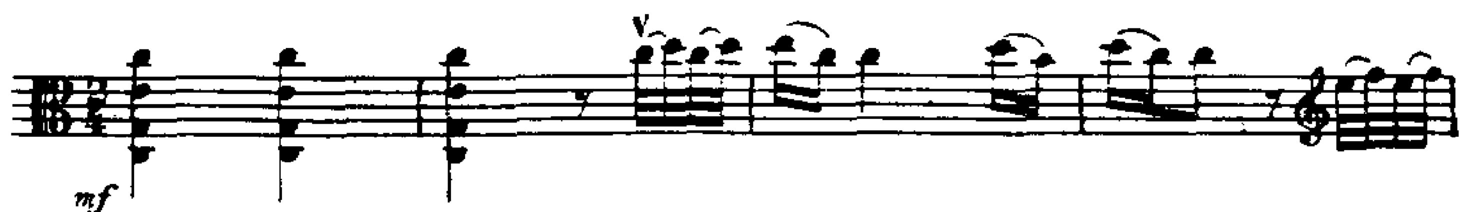
另一位捷克作曲家和演奏家扬·克日基捷里·万加尔（1739—1813）的一生大部分时间是在维也纳度过的。他的创作，尤其是交响乐和器乐作品，在维也纳古典音乐作品发展中曾起过很大的作用。大家都知道，莫扎特对万加尔的创作给予了很高的评价，甚至在1777年演奏过他的小提琴协奏曲。1786年，莫扎特在维也纳自己的住处整理弦乐四重奏的时候，万加尔曾演奏大提琴声部。

对中提琴艺术来说，万加尔令人感兴趣的作为是他曾经为中提琴和乐队写了一首C大调协奏曲。这部作品在不久之前，即1959年出版之后才为人所知。该作品大约完成于18世纪末，它成为这个世纪中提琴上演曲目的一个重要章节。

就整体来说，万加尔的协奏曲朝气勃勃，表现力强且旋律优美。缓慢的主题中有时呈现出庄重、沉思的情绪，但更经常出现的则是抒情的直观风格。在这首协奏曲中，一方面突出地使听众感受到捷克民族音乐文化对作者的薰陶，而另一方面，则是感受到海顿的音乐对他的影响。

协奏曲的第一乐章是适中的快板（Allegro moderato）——采用了带双重呈示部的早期奏鸣曲的快板乐章格式。第一呈示部开始由乐队有力地奏出宏伟庄严的主题，给本乐章的发展奠定了基本的推动因素。第二呈示部由中提琴独奏来叙述，在乐队伴奏的同时，渗 透出几个声部合奏的线条。

谱例 11 Allegro moderato





第二乐章，慢板（Adagio），这是一个对比反衬极强的慢乐章。它采用了富于幻想的直观的抒情基调。从中可以听出典型的斯拉夫旋律结构及音乐手法——支持音宛转如歌，更加强了这个乐章的歌唱性和旋律性。

第三乐章，回旋曲式的快板（Rondo Allegro），充满了明亮的愉快情绪。在这里可以听到民间的旋律因素以及民间舞蹈节奏。乐队与中提琴独奏声部在鲜明的形象展示中相互争妍。中提琴独奏声部的各种不同技巧和丰富表现力在这一乐章中得到了充分发挥。

捷克作曲家和演奏家巴维尔和安东·弗朗尼茨基俩兄弟的一生大部分是在维也纳度过的。哥哥巴维尔（1756—1808）是指挥、管风琴家，小提琴演奏家。众所周知，他还是中提琴好手。弟弟安东（1761—1820）赴维也纳后不久，曾师事莫扎特、海顿和阿尔布列赫茨贝格尔。他的创作遗产非常丰富，但几乎全是手稿。不久前，发现和出版了安东·弗朗尼茨基于18世纪末为两把中提琴和乐队写的《C大调协奏曲》。

必须指出，大量中提琴独奏与合奏的作品，包括早已闻名的和不久前才在档案和图书馆里被发现的在内，应该说都是维也纳古典乐派作曲家为中提琴艺术的繁荣与昌盛作出的贡献。除上面提到的作品之外，还要作如下补充：霍夫施台特尔（1742年—1815年）的三首中提琴协奏曲，德鲁舍茨基（1745—1790），以及弗朗兹·安东·霍夫曼斯特（1754—1812）写的中提琴协奏曲。

卡尔·迪特尔斯·冯·狄特尔斯多夫（1739—1799）是《F大

调中提琴与乐队的协奏曲》以及《中提琴和倍大提琴与乐队的协奏曲》的作者。这后一部独特的作品原来的标题如下："为倍大提琴和中提琴写的D大调交响协奏曲：两把小提琴、两支双簧管、两把圆号、一把中提琴和一把倍大提琴。"这部交响曲的乐队声部最初是被德国音乐学家维里格里姆·阿尔特曼在本世纪30年代首先发现的，他曾对这首不为人知的早期作品作了校订，并于1938年出版。有趣的是独奏的倍大提琴声部写得高于中提琴声部。（这种情形促使瓦吉姆·鲍里索夫斯基于1958年对狄特尔斯多夫的交响协奏曲作了另一次校订，对之进行了自由的加工整理，使独奏的倍大提琴和中提琴的音域相同，并在中提琴声部补充了倍大提琴声部的一些素材。）

该交响协奏曲由四个乐章组成：快板、小行板、小步舞曲和快板（Allegro、Andantino、Menuet、Allegro）。第一乐章先由小型乐队的序奏引出独奏的主题，以后中提琴与倍大提琴开始互相呼应。

整个第二乐章写的是两个声部在叙述，但配器是独特的——第一小提琴与第二小提琴同度齐奏旋律，独奏声部的中提琴则低八度奏旋律，而倍大提琴却是为旋律伴奏，它的十六分音符的琶音音型给装饰性的背景增添了鲜艳的色彩。

第三乐章小步舞曲，只写了独奏乐器部分，由倍大提琴演奏旋律，中提琴以伴奏音型伴随着它。

末乐章基本上是乐队与独奏乐器的轮流交替进行。中提琴部在交响曲的发展过程中一直处于微弱的地位。因此，要很好地反映出中提琴的性能是不可能的。由于狄特尔斯多夫的交响协奏曲的独奏乐器编制非同一般，故从这点来看，这是一部不同凡响的代表作品，虽然这部作品低音提琴占有优势。

最早的中提琴教程和演奏指南

最早为中提琴写的三部教程是18世纪末在巴黎出现的。其作者分别是：米舍尔·科列特（1782年）、让·居皮（1788年）和米舍尔·沃尔德马尔（1795年）。不久又出现了三部更复杂些的教程，作者是：布鲁尼（1805年）、格鲍威尔（1816年）和马尔蒂尼（1815年）。在19世纪初，最早出现的中提琴练习曲是弗朗兹·霍夫曼斯特（1800年）的12首练习曲，以及康帕尼奥利（1805年）的41首随想曲。

科列特的中提琴教程

米舍尔·科列特（1709—1795）不仅是作曲家、教育家、会演奏多种乐器的演奏家，而且还是长笛、羽管键琴、大提琴、小提琴等教程的作者。他是大家所共知的最早为中提琴写教程的人，该教程发表时名为《中提琴和倍大提琴教程》。

科列特学识广博，而知识技能的多面性在那个时代并非罕见。列夫·京兹堡指出："随着弓弦乐器演奏艺术的继续发展，随着他的专业的精确熟谙程度，他对每一种专门技巧都作了精确的分类。他认为每一种乐器都具有自己的特点，同时应有自己的艺术的和教学的文献，有自己的演奏家和教育家。"㊷

在教程的绪论中，科列特曾说，他认为中提琴是很古老的乐器，在吕利时代的歌剧总谱上，曾保存有三种类型的中提琴乐器演奏中声部：高音维奥尔，中音维奥尔，次中音维奥尔，或昆特琴（即五根弦的次中音维奥尔琴——译注）。第一种乐器的C（即Do）是在五线谱的第一线上，第二种乐器的C是在五线谱的第二

线上，第三种乐器的C是在五线谱的第三线上。昆特琴后来得到另一个名称——Alto（中提琴）。接着，他指出在许多书里谈到的关于在意大利作曲家的协奏曲和大协奏曲中，缺少中提琴声部的问题。然而，只要看一下科雷利、维瓦尔第、捷米尼阿尼、培尔高列兹等作曲家的作品总谱，就经常能见到两个中提琴声部。而在洛卡泰利的协奏曲作品1之8中，还居然有四个中提琴声部，其中还有两个是独奏声部。

科列特认为中提琴的弓弦技术与小提琴和大提琴相类似，关于这一点，他曾在为小提琴和大提琴写的教程的前言中谈到过。

在作者提供的自然音阶和半音音阶的指法的例子中，半音音阶的指法最有意思。其中第一指连续向上移动三次（小字组的升C、D、升D）。他相当广泛地提出了各种练习、练习曲、二重奏以及不同难度和音域的乐曲教材。科列特的两部作品——《为两把中提琴写的奏鸣曲》和《为中提琴及倍大提琴写的奏鸣曲》——已经不仅仅是学习用的资料，而是能在现代上演的巴罗克时代的艺术珍品。

居皮的中提琴教程

让·巴蒂斯特·居皮(1741—?)曾随自己的父亲学习小提琴，他的大提琴老师是贝尔托。他在20岁的时候已经是法国很有名气的大提琴家了。他曾被巴黎的歌剧院乐队聘请在独奏组中演奏。1771年，他放弃巴黎的工作，从事巡回演奏的独奏音乐会活动，先后到过德国和意大利，以后又返回巴黎。

在为中提琴写教程之前，他曾写过《新系统大提琴演奏研究法》一书，还写过两首大提琴协奏曲和一些别的大提琴作品。

居皮为中提琴写的教程第一部分包括有关持琴的姿势、指法

及弓法等基本知识。关于持弓，作者在教程中指出，手指需要尽可能靠近弓子的末端，小指的位置应该离螺丝杆 2.5 厘米，握弓的右手拇指的位置应该在弓杆与弓毛之间。(第一部教程的作者科列特则主张右手拇指放在弓毛以下较低的位置。) 关于左手持琴，居皮在教程中建议左肘要向里，保持向琴的中部靠近些，以便于演奏时尽量少抬高左手手指。

教程中列举了第一、第二、第三把位的指法，不赞成在初级阶段使用较高把位，因为学生难以掌握。居皮提到半把指法的运用，举了有趣的例子，他认为这是值得研讨的，只有经过研讨的东西才经受得住考验。

在教程的最后，作者提供了 14 首为两把中提琴写的二重奏、随想曲或练习曲，末尾还有一首为中提琴和倍大提琴写的小曲。

另外一部中提琴教程——布鲁尼教程，直到今天仍然具有重要意义。这就是当今非常著名的布鲁尼 25 首中提琴练习曲。这部教程在巴黎发表，而教程的作者却是意大利的小提琴家、作曲家。应该说他受到法国古典学派巴约、罗德、克莱采尔的影响。在这部教程中，同样反映出从意大利小提琴演奏学派所获得的知识和技能。

安东尼奥·巴尔托洛米欧·布鲁尼（1751—1821）曾在都灵随普尼亚尼学习小提琴。技艺成熟后，于 1780 年前往巴黎，成功地在“圣灵音乐会”上演出。翌年，他以小提琴家的身分参加了“意大利喜剧院”乐队，从 1789 年起在巴黎成为歌剧指挥，同时还担任小提琴和中提琴的教学与演奏训练。在他的中提琴作品中有三首中提琴独奏奏鸣曲，20 多首小提琴与中提琴二重奏，以及《25 首中提琴练习曲教程》。该教程由两部分组成：第一部分是篇幅不长的预备练习，包括基本训练、音阶和中音谱表的基本知识；

第二部分是主要部分，包括 25 首练习曲。

布鲁尼在前言中指明，他不主张多用空弦，因为中提琴带有一些鼻音，尤其是 A 弦。当然，在那个时代，中提琴手（尤其是管弦乐队的）时常在“不合规格的中提琴”上演奏，因而这样的警告并不是多余的，这一点从现代的观点来看也是正确的。25 首练习曲在上个世纪和本世纪在欧美多次再版，可见其影响之大、流行之广。

巴·康帕尼奥利的 41 首随想曲

巴尔托洛米欧·康帕尼奥利 1751 年生于意大利，1827 年卒于德国。开始他在波伦亚市学习小提琴，后来到莫德纳继续学习，最后是在佛罗伦萨的那尔迪尼的指导下结业。他在意大利、波兰、瑞典、德国等地进行过多种形式的音乐活动。他是非常优秀的演奏家、指挥家、教师和作曲家。他的成就在格万豪泽工作期间(1797—1818)达到了高峰，在那儿他是乐队的首席独奏家和指挥。

康帕尼奥利的教学，包括小提琴和中提琴两种乐器。他的小提琴教程和为中提琴写的 41 首随想曲是 1805 年在德国的莱比锡发表的。中提琴随想曲经受住了时间的考验，直到现在仍然是一部很好的教材。这是作者在注意到演奏中提琴时（独奏、室内乐重奏和管弦乐合奏中）必须同时发展左右手技巧的这一基本原理的基础上写出来的，因此对演奏者大有裨益。这 41 首随想曲，采用了音阶、琶音、换弦，各种弓法：顿弓，断奏，八度音程以及双音等等。其中的几首随想曲还可以作为音乐会乐曲在舞台上演奏。

就这样，由于中提琴在乐队，尤其是在室内乐合奏中的作用日益增长，伴随而来的是逐渐地开拓和发展了中提琴的技术及富

于表达的性能，以至促使在舞台上出现了中提琴的独奏及独奏曲目。

无疑，中提琴鲜明的艺术表现力在室内乐合奏和独奏中，以及在相应的文献中得到了充分展示，这就不能不使我们预见到作曲家们在管弦乐队中使用中提琴的卓有希望的前景。

---

① 摘引自库兹涅佐夫和扬波尔斯基合著的《阿尔坎杰洛·科雷利》，第30页，莫斯科1959年版。——原注，下同。

② 同上，第23页。

③ 蔡林格的《中提琴文献》，哈特堡1976年版。

④ 维奥拉达甘巴——低音维奥尔。维奥尔是一种古老的六弦提琴，它流行于15世纪至18世纪初。同现代的提琴族乐器一样，维奥尔也分大小四种，即高音维奥尔，中音维奥尔，低音维奥尔，倍低音维奥尔。它们是提琴族的始祖。近代的小提琴和中提琴就是由中音维奥尔演变而成，大提琴是由低音维奥尔演变而成，而低音提琴则是由倍低音维奥尔演变来的。在小提琴问世以后的一段时期，各种形式的维奥尔仍被应用，在16世纪初期的音乐演奏中，通常用维奥尔来代替小提琴。——译注

⑤ 格奥尔格·菲利普·泰勒曼（1681—1767），德国作曲家，作有组曲《唐·吉诃德》等。他于1731年发表的中音提琴与乐队的《G大调协奏曲》一直流传到现在。当代都把这部作品视为中提琴艺术史中的重要文献。——译注

⑥ 18世纪初，大协奏曲的形式开始流行。独奏乐器组与管弦乐队联合演奏的作品称之为大协奏曲。其中独奏的部分是由整个声部或多种乐器声部构成，如巴赫的《勃兰登堡大协奏曲》，以及科雷利的《圣诞大协奏曲》。——译注

⑦⑧ 彼得罗·洛卡泰利和弗朗切斯科·捷米尼阿尼是18世纪意大利著名的作曲家。他们创作的小提琴、中提琴独奏乐曲及奏鸣曲至今仍在音乐院校的教学中以及音乐会上使用和演奏。——译注

⑨ 自拉贝：《格奥尔格·菲利普·泰勒曼》，第39页，莫斯科音乐出版社1974年版。

⑩ 同上，第29页。

⑪ 同上，第57页。

⑫ 罗曼·罗兰：《亨德尔》，第57页，莫斯科1934年版。

⑬ 施维采尔：《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》，第623页，莫斯科1965年版。

⑭ 多勃罗霍托夫：《约·塞·巴赫的勃兰登堡协奏曲》，第15页，莫斯科1962年版。

⑮ 同⑬，第284页。

⑯ 福尔凯尔：《关于约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的艺术与创作生活》，第74—75页，莫斯科1974年版。

⑰ 同⑭，第63页。

⑱ 罗加里-列维茨基：《谈管弦乐队》，第30页，莫斯科1961年版。

⑲ 罗森希尔德：《外国音乐史》，第521页，莫斯科音乐出版社1973年第一版。

⑳ 多勃罗霍托夫：《约·塞·巴赫的勃兰登堡协奏曲》，第9—10页。

㉑ 同上，第60页。

㉒ 米切尔·瑞雷《中提琴史》，第112页，安亚伯1980年版。

㉓ 1975年，在美国举行的国际中提琴的比赛会上，几乎近百名参赛者演奏了这部作品，此举引起听众极大的反响。人所共知，从某一点上说，这样的演奏是空前的壮举。米切尔·瑞雷解释这次演奏时写道："……这，当然不是对巴赫以及巴罗克形式的不尊重，而是希望更直接地给广大听众演奏出自己对这部音乐作品的高度赞赏和爱。"——引自《中提琴史》第113页。

㉔ 罗加里-列维茨基：《现代管弦乐队》第1卷，第88页，莫斯科1953年版。

㉕ 弗朗索·格瓦尔特：《配器法教程》，第18页，莫斯科1898年版。

㉖ 摘引自《指挥家的表演艺术》，第27页，莫斯科1975年版。

㉗ 同上，第34—35页。

㉘ 埃克托尔·柏辽兹：论文集《现代管弦乐配器与乐器法》第1卷，第81页，莫斯科1972年版。

㉙ 伊凡·索列尔金斯基：《格鲁克》，第37页，列宁格勒1937年版。

㉚ 查尔斯·伯尼：《音乐游记》，第49页，莫斯科—列宁格勒1967年版。

㉛ 摘引自柏辽兹的论文集《现代管弦乐配器与乐器法》第2卷，第505页。

㉜ "旋律"唱片录制公司出了由列宁格勒演奏家申德列尔、索洛维约夫、基诺夫凯尔演奏，尼古拉·谢苗诺维奇·拉宾诺维奇指挥的这部作品。

㉝ 阿尔弗莱德·爱因斯坦：《莫扎特》，第267页，莫斯科1977年版。

㉞ 同上。

㉟ 同㉝，第188页。

㊱ 同上，第189页。

㊲ 同上。

㊳ 摘引自柏辽兹的论文集：《现代管弦乐配器与乐器法》，第9页。

㊴ 同上。

㊵ 引自米切尔·瑞雷：《中提琴史》，第120页。

㊶ 当代出版的这些协奏曲有：

№1—1962年，肖特出版。

№2—1969年，肖特出版。

№3—1971年，布莱特科普弗出版。

№4—1973年，布莱特科普弗出版。

㊷ 列夫·京兹堡：《大提琴艺术史》，第169页，莫斯科1950年版。

第三章　19世纪至20世纪初的中提琴艺术

18世纪末和19世纪初，维也纳古典乐派先期的代表人物海顿和莫扎特开辟的道路由贝多芬继续走完。这个时期的作品也反映了音乐发展的其他各种倾向。在19世纪的前25年，韦柏和舒伯特开辟了浪漫主义音乐的新时代，创立了浪漫主义的新型管弦乐。

贝多芬使古典主义乐派的管弦乐达到了最完美的高峰。他的管弦乐织体是同作品的内容及个性紧密相联的。他的作品具有正气凛然的英雄气概，充满了悲欢离合的紧张情节，具有高度的感染力。从这里我们也可以看出他对乐队中的乐器，尤其是对弦乐器的态度。而作品中的主要音乐素材恰恰是安排给表现能力丰富的弦乐器，从而确立了弓弦乐器在管弦乐队中最重要的地位。

中提琴在贝多芬作品中的运用

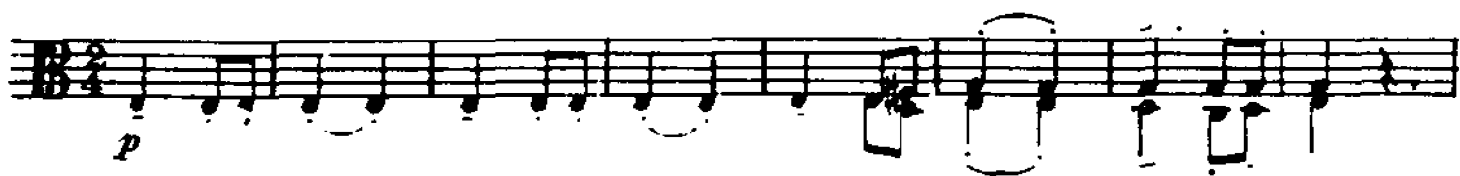
管弦乐作品

虽然在路德维希·贝多芬（1770—1827）的管弦乐作品中，中提琴基本上仍是处于伴奏声部的地位，但正是中提琴部分的结构使展开部总的水平大大地提高了。作曲家注意到中提琴的音色属

性与其说是为了强调出它们的个性，不如说是为了显示出混合音色（特别是同低音乐器融合）所产生的色彩。

然而，由于创作的需要，贝多芬也运用中提琴独有的特点，赋予中提琴声部以个性。譬如在《第七交响曲》的第二乐章和第一乐章以及《第五钢琴协奏曲》的第一乐章中，作曲家让中提琴在C弦上演奏的片断，着重突出了中提琴的音色。

谱例 12 Allegretto



谱例 13 Allegro



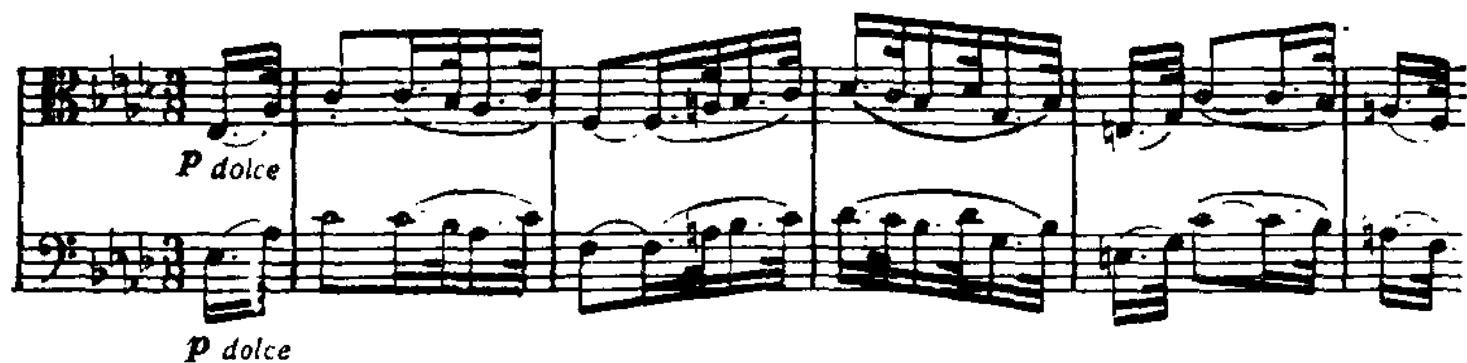
作曲家在上述两段音乐中，把中提琴提到首位，并不单是为了显示中提琴低音弦美妙的音色，而是基于艺术的需要：只有中提琴（任何其他乐器都不能代替）C弦上的音色才能如此圆满地表现出《第七交响曲》中的"送葬进行曲"的悲壮之情，表现出《第五钢琴协奏曲》主题出现前的紧张期待和预示主题出现的必然性。

按照某些古老的传统配器法，往往把中提琴和低音乐器组合在一起，而贝多芬把这种方法用在他的《第二交响曲》的第四乐章中，却具有完全不同的意味：为了加强由大提琴和倍大提琴低音区演奏的旋律乐句，他在此加上中提琴，这样就突出了旋律，同时低声部的音色也由于和中提琴音色的混合，变得更加明亮。

贝多芬的管弦乐配器特点之一是弦乐器的音色混响，其中使

我们最感兴趣的是中提琴和大提琴的结合。中提琴同大提琴结合在一起的手法并不能算作是贝多芬的首创。从前也曾有人这样用过，例如在海顿的作品（《第 88 交响曲》的第四乐章）中，但那里只是在插部中偶尔为之。而在贝多芬的作品中，中提琴和大提琴同度演奏则是经常能遇到的：在《第五交响曲》中出现过，在《第七交响曲》中出现两次，在《第九交响曲》中出现两次，而且每次它们都演奏主旋律。它们的同度有着主导旋律的意义，是产生强烈艺术效果的手段。无怪乎《第五交响曲》第二乐章的主题就是用中提琴和大提琴的结合开始的。在这里，具有丰富表现力的音响给人留下了极为深刻的印象，可以与人声相媲美。

谱例 14 Andante con moto
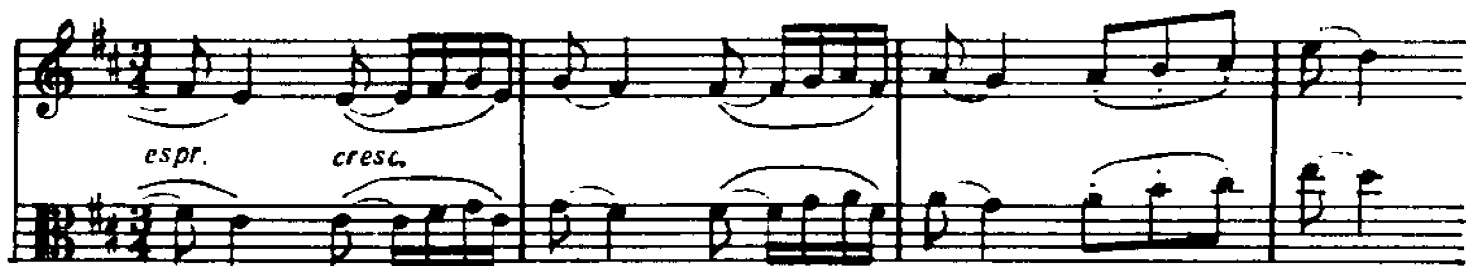


正如柏辽兹所说，中提琴的音色使大提琴高音区的声音变得柔和，获得了圆润丰满和明朗的效果，同时又保留了它们各自的个性和各自基本色彩的作用。

对这两种音色的相互关系，作曲家的见解与现代的看法应该说有所不同。他认为任何一种音色都不应该占优势：一种音色加在另一种音色上的结果会造成一种浓密沉厚的混合音色。

贝多芬所采用的混合音色还有另一种方式的组合，这也是很有趣的。比如在《第九交响曲》的慢乐章里，采用中提琴同第二小提琴一起演奏主题。在这里已经没有中提琴和大提琴的混合音色所具备的那种丰满而浑厚的音色了。新的组合的色调从音乐性

格的需要出发，表现出它的崇高和纯洁。设想，如果在当时能有数量相当的优秀中提琴手，贝多芬很可能会指派中提琴一个声部来演奏这段音乐的。

谱例 15 Andante moderato



其次要指出的是交响乐队里的弦乐群，在19世纪的前30年，乐队中的弦乐器在数量上比上个世纪有所增长。18世纪管弦乐队中的弦乐器演奏者的定额通常为16人至23人。在19世纪初(1820—1830)弦乐组各声部的比例通常是：第一小提琴12人，第二小提琴12人，中提琴8人，大提琴9人，倍大提琴7人，总共将近50名。当时在欧洲一些好的管弦乐队如慕尼黑、柏林、巴黎等乐队中的中提琴声部一般都有8名。而在其它一些经常举行音乐会的乐队中弦乐编制则较小：第一和第二小提琴各8把，中提琴4把。

一些经常同贝多芬打交道的乐队，它们的成员还要少些，这一点可从他给鲁道尔夫大公的信中（1813年春）看到。为演出《第七》和《第八》交响曲，他请求给他如下编制的乐队：4把第一小提琴、4把第二小提琴、两把大提琴和两把倍大提琴。在这样的小提琴编制中，中提琴最多不会超过2至3把。当然，贝多芬的交响曲用这种数量的弦乐器显然是不够的。

以柏辽兹的见解，为了充分表现贝多芬交响曲音响的热情与宏伟的气概，必须具有下列规模的乐队，才能达到应有的效果：15把第一小提琴，14把第二小提琴，10把中提琴和12把大提琴。从

现在管弦乐演奏标准来看，就是这样的弦乐编制也还是显得不够。如今演奏贝多芬的交响曲，用的是弦乐满额编制，而有的交响曲还要把木管加倍（即三管、四管——译者）。

独奏和室内乐作品

大家都知道贝多芬有两部作品可以勉强算作独奏曲，即为中提琴和钢琴写的《D大调夜曲》（作品42号）——这是贝多芬的早期作品——和经改编的《D大调小夜曲》（作品8号），是谁改编的迄今无人知晓。人们只知道贝多芬似乎赞同改编他的作品。此外，这两首乐曲直到现在还未被中提琴家普遍采用，虽然乐曲本身自有长处。
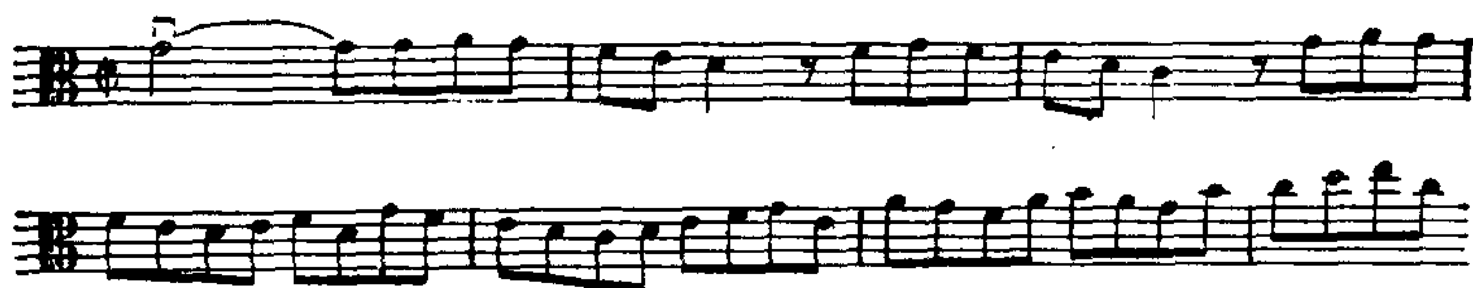
另一部作品是为中提琴和大提琴写的《降E大调奏鸣曲》（“为两件不可缺少的乐器而作的二重奏”）。显而易见，这是他为业余的音乐爱好者写的，可惜未全部完成。第一乐章快板和第三乐章小步舞曲完整地写完了，而第二乐章只留下一个片断。

在贝多芬的室内乐作品中，中提琴声部显然占有十分重要的地位：这表现在他为小提琴、中提琴和大提琴写的五首弦乐三重奏及两首五重奏中（作品第29号），尤其是在四重奏中。理查德·施特劳斯指出：“在最后10首重奏曲中，贝多芬的手法达到了像巴赫写复调合唱那样的得心应手，四条古典四重奏的平等的旋律线及非常美的声部进行，这种效果是在他的九首交响乐曲中也未曾有过的。理查德·瓦格纳在贝多芬上述的出色的声部进行中找到了自己创造的《工匠歌者》和《纽伦堡名歌手》的管弦乐风格。瓦格纳也因此获得自己的复调弦乐五重奏中前所未闻的绝妙的音响效果，总之，这一切成就都应归功于贝多芬。”①

新型的“四重奏复调”出现了。假如说作曲家在交响乐作品

中还不是经常把中提琴摆到首位来显露中提琴特殊的音色，那么在四重奏中，则是经常这么做的。例如《第九四重奏》的赋格就显示出中提琴声部以新的面貌独自地进行自由叙述，而不是像传统的中提琴那样，永远只是担当陪衬角色。这种自由手法贯穿在作曲家的整个创作之中。

谱例 16 Allegro molto



正如大家所知道的，贝多芬曾在波恩宫廷乐队中演奏中提琴，从某种程度上讲这对他在管弦乐和室内乐中发展中提琴声部起到了良好的作用。

在此必须提到中提琴家弗朗茨·瓦伊斯（1778—1831）的名字。他是拉祖莫夫斯基和舒潘茨格四重奏团的成员。该团曾演奏过贝多芬四重奏的手稿，当时作者也在场。贝多芬非常器重瓦伊斯。也许，该四重奏中的中提琴声部之所以毫不逊色于小提琴和大提琴，也要归功于他。

就这样，在贝多芬的作品中，完成了把中提琴作为管弦乐队固定的乐器来加以规范使用的进程。贝多芬大大地扩展了关于中提琴性能的概念，不时大胆地在最重要的乐段中把中提琴放在首要地位，突出了它的音色特点。作曲家打破了传统的配器法，不是让中提琴担任伴奏的角色，而是赋予它新的使命，从而为中提琴在管弦乐队中的使用开辟了更宽广的道路。这种对待中提琴的崭新的态度，在后来浪漫主义乐派作曲家的作品中得到特别充分的展现。

虽然在贝多芬的作品中还没有想到把中提琴的音色作为色彩因素、作为描绘个性形象、刻划人物的手段来运用（这后来成为浪漫主义乐派音乐的一大成就），然而就是在他的作品里，甚至在他的前人（格留克、海顿、莫扎特、斯潘蒂尼等人）的作品中，对这一点在一定程度上已经有了追求。

罗拉及其在中提琴艺术中的作用

著名意大利音乐家亚历山德罗·罗拉（1751—1841）的艺术创作活动范围很广，具有多面手色彩，不过这也是当时的音乐实践中的普遍现象。他既是优秀的小提琴家、中提琴家，又是卓越的作曲家、指挥家和教师。他的同时代人曾提到，他还是吉他和大钢琴的演奏能手。而尤其有重大意义的是他在中提琴艺术史中的作用，因为他不仅是卓越的中提琴独奏家和教师，而且也是为中提琴写了很多作品的作曲家。这些作品，有的是为音乐会演奏而作，有的是专为教学而作。

一位罗拉同时代的人——巴勒摩市的天主教神甫德朱泽庇·贝尔蒂尼（1814年出版的著名的《音乐词典》的作者）对罗拉是这样评价的："在欧洲享有技巧辉煌的中提琴演奏艺术大师的盛誉。"②在《音乐词典》中还提到意大利官方禁止罗拉在听众面前用中提琴演奏，因为他的演奏竟然会使妇女们激动得不能自已。当然不能把这种不大可信的说法当真，但是这在某种程度上间接地反映出这位中提琴独奏家对听众的巨大影响。罗拉的演奏风格特点是：热情如火，丰富的表现力与高超的技巧浑然一体。

对于罗拉的艺术成就，他同时代的人给予了极高的评价。有两件罗拉生前的肖像作品可以佐证。一幅是由画家路易基·斯柯

蒂完成的，存放在意大利米兰一个名叫《高蹈派音乐家》[3]的特殊陈列馆里。这个陈列馆专门收藏卓越的演奏家和作曲家的画像。另一座罗拉的肖像是用花岗石雕刻的作品，雕像下写着："高于一切赞美——卓越的小提琴和中提琴教授亚历山德罗·罗拉"。

格林卡于1833年到意大利旅游时曾与罗拉相遇，同时还参加了罗拉为钢琴、竖琴、中提琴、大提琴、大管和圆号写的小夜曲的演奏。格林卡在《旅行见闻录》中谈到罗拉：虽然他已在暮年，然而"他演奏得极为清楚、准确，绝无一点名不副实……由于他发音准确、纯正而优美，我感动得流出了眼泪。"[4]

亚历山德罗·罗拉于1757年出生在意大利的帕维亚城，最初学习钢琴，后来随连齐和孔蒂学小提琴。学业结束后，任维也纳意大利歌剧院首席小提琴。1782年罗拉任帕尔玛宫廷中提琴独奏家，后来担任宫廷乐队首席和指挥，晚些时候又成为宫廷乐队的队长。

1796年，14岁的尼科洛·帕格尼尼到帕尔玛向罗拉登门求教，以求提高自己的小提琴技艺。罗拉给帕格尼尼上课的详情无人知晓。据帕格尼尼本人说，罗拉听了他的演奏之后说，什么也不能教他了。另外一种说法是帕格尼尼跟他学了几个月。虽说帕格尼尼那时年轻，可是已经练就了一套完善的新的演奏方法，并且已经达到相当高的水平，超出了老式的古典乐派范畴。尽管罗拉对帕格尼尼的这种卓有成效的新式演奏方法缺乏信心，但他仍然高度地评价帕格尼尼的天赋，给他以帮助，并在帕尔玛宫廷和地方剧院帮助他举办独奏音乐会，从而大大地提高了他的知名度。此举也为帕格尼尼以后的成长，以至最后成为一位举世闻名的小提琴家打下了很好的基础。

从1802年直到生命结束，罗拉一直是在米兰度过的。起初他

在拉·斯卡拉剧院担任乐队首席和指挥。1808年，米兰音乐学院成立，他成为该院小提琴和中提琴班的第一位教授。然而，罗拉并未停止他的演奏活动，他时常以小提琴家和中提琴家的身份演出自己的作品，同时还参加各种形式的室内乐团的演出。

罗拉在演奏和教学工作中的威望很高，在他的学生中有著名的小提琴家卡瓦里尼、斐拉拉以及罗拉的儿子——安东尼奥·朱泽庇·罗拉。有一个时期，罗拉还担任米兰音乐学院院长。

作为作曲家，罗拉留下了内容相当丰富的创作遗产：芭蕾舞音乐，交响乐，各种乐器与乐队的协奏曲、奏鸣曲、室内乐，以及歌曲、合唱等大量作品。其中占据重要地位的作品是：为中提琴和乐队创作了12首协奏曲，还有3首为中提琴和乐队写的协奏曲结构的作品：《柔板和主题变奏曲》(G大调)，《F大调引子和嬉游曲》，《G大调回旋曲》。此外他还为中提琴和弦乐四重奏创作了《d小调嬉游曲》。

在罗拉的四首中提琴奏鸣曲中，一首升A大调用低音提琴伴奏，两首用小提琴伴奏，另外一首是用中提琴伴奏。他为中提琴写了许多小品——6首中提琴独奏的小牧歌，6首中提琴独奏的戏剧性的小曲。罗拉还为小提琴和中提琴写了近60首二重奏。上述的大量作品迄今尚未出版。

作曲家罗拉的中提琴作品，尤其是协奏曲，多数是为自己所用的。因此这些作品在某种程度上能反映出这位出色的中提琴家的演奏风格与性格特征。这些中提琴协奏曲是高水平的三乐章作品，它们鲜明地展现出意大利的动人旋律和给人留下深刻印象的精湛的技术的结合，成为中提琴协奏曲的出色样板。对那个时代来说，它们的先进意义在于：罗拉认为中提琴作为独奏乐器和小提琴可以并驾齐驱，因此他的中提琴协奏曲从难度来说可以与18

世纪的小提琴协奏曲媲美。

在我们这个时代，经常演奏的罗拉最著名的作品是他的《降E大调中提琴协奏曲》(作品3号)。这部作品是1800年发表的。该协奏曲极为生动、精美，采用了技巧辉煌的协奏曲风格，曲中突出了激昂的情绪，主题对比鲜明。正是罗拉作品的这些特质，很快地赢得了观众的反响。

这部协奏曲运用了许多具有18世纪末意大利弓弦乐器文化典型特征的手法。在插部中使用了和弦、双音和以模仿民间乐器风笛为基础的双声部。节奏的多样化使千变万化的弓法技巧得以施展。虽然在协奏曲的主旋律上加了很多装饰音，但并没有破坏整个音乐的进展,而且这些装饰音很恰当地成为作品的组成部分。在演奏中，时常能遇到三连音和四连音的组合弓法，多种上行和下行的音阶经过句，常常在相邻的两根弦上奏出琶音，并使用бариолаж手法（使用二、三根弦，其中一根为空弦）。

第一乐章——奏鸣曲式小快板（Allegro），积极、刚毅的主部富有效果地展示了中提琴的乐器性能。而中提琴演奏的副部是在属调性上出现，这就没能与主部形成较大的对比。作曲家为了强调与主部的对比，特别注明“弱奏”，“非常温柔地演奏”。我们有趣地看到协奏曲的终曲是以第一乐章中副部主题为基础的：

谱例 17 Allegro



第二乐章旋律——广板（Largo）充满歌唱性。贯穿全曲的是循环的歌唱，直至明亮的结尾。

终曲——回旋曲是欢快的，充满兴高采烈的节日气氛。

罗拉的创造性活动总结了18世纪末到19世纪前30年中提琴艺术硕果累累的发展时期，这个时期把中提琴视为独奏乐器的观念大大地普及了。这本应该成为推动中提琴独奏活动的发展和普及的有利因素，然而，遗憾的是演奏家们没有把握住这个时机。罗拉和其他作曲家的许多中提琴作品后来都被遗忘了，而在19世纪的作曲家和演奏家当中，对中提琴作为独奏乐器的兴趣也日渐减少了。

中提琴在韦柏管弦乐作品中的运用

卡尔·玛里亚·韦柏（1786—1826）的功绩是创作了德国的民族化歌剧，这对形成新的浪漫主义管弦乐风格起到很大的作用。他所创作的民族化歌剧代替了19世纪头20年统治着德国的意大利歌剧。韦柏在自己未完成的长篇小说《一个音乐家的生活》中批评了那个时代的歌剧艺术。其中有这样一段拟人化的插曲：各种乐器在考虑自己在新潮派作曲家的交响乐中的作用（下面是乐器对话）：

第二大提琴：作曲家根本不去竭力强调某些乐器的特色，不去努力实现某种想法。除了想要显示出新奇以外，他对什么都不感兴趣……

第一大提琴：（打断它的话）好像咱们做不出像小提琴做出的那样的成绩似的！

第二小提琴：人人都应安分守己！

中提琴：那当然，其实我也处在你们中间，这样一来我怎么办呢？

第一大提琴：啊，至于您嘛就用不着谈了！您只须同我

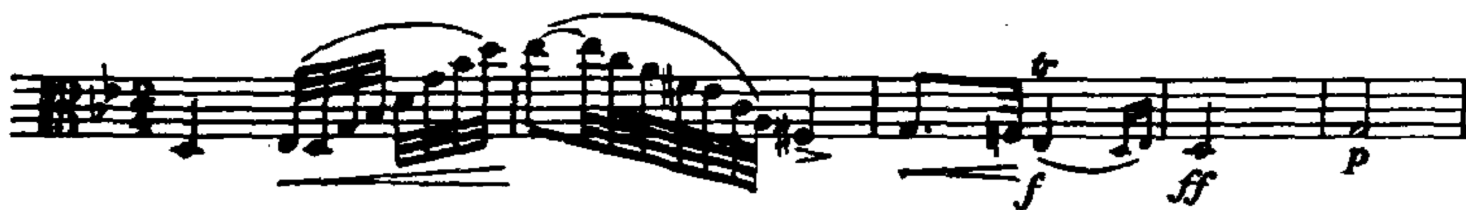
们一起拉同度就行啦！也许人们用你是为了使听众害怕，造成相当的紧张气氛，如在《挑水伕》(凯鲁比尼的歌剧）中那样。⑤

浪漫主义音乐的标题性和形象性对音乐的发展有很大的推动作用，它要求扩大乐队编制，同时更充分地发挥某些乐器的性能，这也在韦柏的作品中得到了体现。在浪漫主义风格的管弦乐里，对乐器音色的感情理解，对音域（尤其是某些乐器组）的精细选择随处可见。

韦柏以新的观念来评价某些乐器特殊音色的作用，并运用它们作为创造音乐形象的重要成分。他尤其注意用音乐体现人的内心世界，体现多种多样的感情色彩，体现丰富而迷人的幻想世界。

在韦柏的歌剧中，有不少段落运用了中提琴独特的音色及其富于戏剧性的特质。例如在歌剧《自由射手》的第三幕里，用中提琴独奏来为安亨的咏叹调伴奏，中提琴的音色使这段音乐丰富的表现力得到极大的发挥。顺便说说，理查德·施特劳斯曾说过这段中提琴独奏“幽默得不得了”。见谱例 18。

谱例 18 Andante



在韦柏的歌剧音乐中，运用中提琴独特音色的独到之处的另一个例子是歌剧《奥伯龙》序曲中一段缓慢的音乐，此时“魔梦”的音乐逐渐静下来，在很弱（pianissimo）的音响上，只能听到中提琴的二度音。中提琴紧张的、似乎是凝固了的音响，为从缓慢的引子过渡到突然降临的、鲜明的、动感很强的快板作了准备。

巧妙地运用中提琴的音色来揭示人物内心世界的例子，可以从歌剧《欧丽安特》的序曲中听到。当爱玛的幽灵出现的瞬间，随着八把带弱音器的小提琴组成的齐奏由中提琴在低音区伴奏，创造出一种富有诗意的音响。

韦柏也运用传统的方式配置声部，把中提琴和低音乐器结合成一个声部。在歌剧《自由射手》的序曲中，第一和第二小提琴合并为一个声部，而中提琴和其他低音弦乐器组成第二声部。这段音乐的独特性在于旋律的活动画面在高声部和低声部之间分配，造成很好的力量平衡，与此同时突出了旋律的主导作用。

1809年，卡尔·玛里亚·韦柏为自己的同父异母兄弟中提琴家弗里茨·韦柏写了一首用于中提琴与钢琴的作品《行板与匈牙利回旋曲》。这部作品曾一度被认为是弗里茨·韦柏写的。但是在1813年卡尔·玛里亚·韦柏发表这部作品时，却把它改成为大管和钢琴而作。这样就明确了作者的身分。

柏辽兹与中提琴艺术

管弦乐法发展的新阶段，是与埃克托尔·柏辽兹（1803—1869）的名字密切相连的。管弦乐法从柏辽兹的创作开始，就成了与旋律及和声同样完美与有意义的手段。柏辽兹被认为是当代交响乐队的创始人。他对西欧的交响乐音乐具有十分重要的影响。

理查德·施特劳斯这样评论柏辽兹："音乐史应该感激他为管弦乐队找到了更丰富的全新的表现手段。他试图通过把交响乐作品内容戏剧化的方式，来使交响乐作品产生戏剧性的乐队效果（当然要达到这一目的离不开极为丰富的复调音乐），虽然他的这种尝试并未获得成功（因为他的创作总是抒情的和叙事性的），但

是柏辽兹毕竟是第一位从乐器的性能出发来筹划自己作品的作曲家，同时由于他善于幻想，至使他开发了在过去不为人知的乐器的色彩潜力和极细致的音响差别。”⑥

柏辽兹的独特之处还在于他对音色的全新的理解和运用：作曲家按照作品的内容和要求来选择不同乐器的不同音域及音色。某种乐器时常担负着戏剧性结构中固定的任务，即体现着固定的形象与角色。

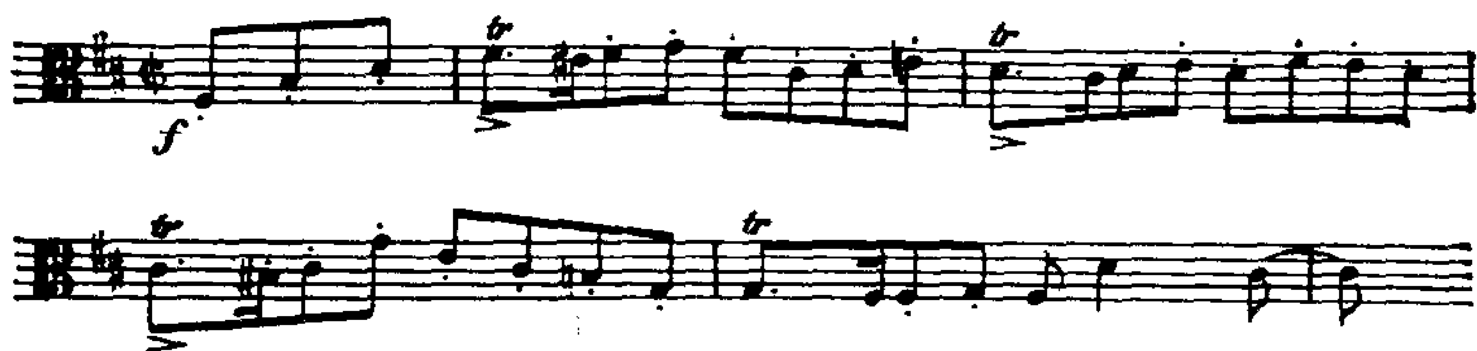
在19世纪中期的大多数作曲家中，正是柏辽兹赋予中提琴以最重要的角色任务。

关于中提琴，他写道：“它的音色相当吸引人，其表现力丰富的音色本质极为鲜明，以往的作曲家偶尔把它提到显要的位置时，它总是能达到预期的效果。”⑦

作曲家本人为发展管弦乐的中提琴声部作了很多努力，他认为中提琴是与任何一种弦乐器都同样重要的乐器。他按照音响平衡的要求来决定让中提琴演奏高音、中音或者是低音声部。作曲家在创作中采用了多种弦乐器的技术手法及弓法：震音、双音、拨弦、弓杆击弦等等。因此在柏辽兹的作品中，对中提琴声部的演奏者来说，在技术方面相当复杂，但是各种经过句写得都很流畅，便于演奏（例如《宗教法官》歌剧的序曲或《幻想交响曲》中的圆舞曲中的高难度技巧段落）。在《浮士德的沉沦》第三乐章中，中提琴独奏出现在玛格丽特唱歌之前，然后是由六把中提琴用琶音为歌唱伴奏。

从《罗密欧与朱丽叶》的引子中可以看到作曲家对富有表达能力的中提琴的音色处理达到何等广泛的程度。在那里，中提琴的尖锐而紧张的音响达到了饱和的程度，这声音一出现，立刻将听众引入两个敌视的部族在街道上厮斗的形象世界里：

谱例 19 Allegro fugato



尤则福维奇写道："在柏辽兹作品的中提琴声部中，可以感觉到他对乐器音色运用的惊人的准确感，也能看到他为把音色用于音乐作品的戏剧性结构所做的努力。"⑧

柏辽兹不仅以作曲家、指挥家的身分，而且也以评论家的身分（通过他的许多音乐论文和著名的乐器法论文）争得了中提琴在乐队中与其他乐器的同等地位。为了使管弦乐中的每件乐器都能清楚地听得到而又不压倒另外的声部，他极为重视弦乐各声部音响的平衡匀称。他反对在管弦乐队中使用"不合规格的中提琴"，赞成使用声音饱满响亮的乐器。在音乐论文中，他提到希望在巴黎音乐学院开设专业中提琴班。至于乐队的编制，特别是中提琴的数量，他赞成如果在第一小提琴 15 把、第二小提琴 14 把的情况下，中提琴的数量不应少于 10 把。

而要体现柏辽兹本人的创作构思，以上这种编制似乎太小。在乐器法专著《管弦乐队》关于弦乐器配器的一章中，他提出一个方案，以此达到最多样化、最丰富的色调对比及最完善、最宏伟的音响：第一小提琴 21 把，第二小提琴 20 把，中提琴 18 把，大提琴 15 把，假如在此比例上再增加一倍或是两倍演奏者，则可以组成一支盛大辉煌的节日乐队了。

但是巴黎有影响的乐队（不仅仅是巴黎的）最多不过具有 8 把中提琴（例如大歌剧院乐队），许多其他的乐队的中提琴还要少于

这个数字。关于中提琴，柏辽兹颇为苦恼地写道："现在经常把中提琴划分为第一组和第二组，为像（大巴黎）歌剧院乐队这样的乐队（在那儿起码具有相当数量的中提琴）写作品，把中提琴分为两组就没问题。而在其余所有的乐队中（只有几乎不到四一五把中提琴），这样去划分只能有损于乐器声部的平衡，因为现在未经划分声部本身业已很弱，并且总是要不停地被其他声部所压倒。此外需要指出，现在在我们法国乐队里所使用的大部分中提琴不符合标准的尺寸规格。它们既不具备真正的维奥尔的宽厚音响，当然也不具备中提琴强有力的声音，这种没表现能力的中提琴几乎就是小提琴，只是换上了中提琴弦而已。音乐界的领导人应该严禁使用这种不伦不类的乐器，它们的虚弱的声音使管弦乐中最有趣味的声部之一黯然失色，特别是低音区，大大地减弱了中声部的力量。"⑨

《哈罗尔德在意大利》

柏辽兹的第二部交响曲——《哈罗尔德在意大利》是中提琴在交响乐作品中作为独奏乐器来使用的最高峰。中提琴的音色在这里成为整个作品的戏剧性结构的核心。作曲家在此曲中，赋予中提琴以描绘作品中主要角色的使命。

大家都知道，《哈罗尔德在意大利》的创作是和尼科洛·帕格尼尼的名字分不开的。据 1834 年 1 月底的《巴黎音乐报》报道："帕格尼尼邀请柏辽兹用《幻想交响曲》风格为自己写一部新作品，这位著名提琴家愿意在英国巡回演出时演奏这部作品。该作品附有题记："玛利·斯图阿尔特的最后时刻"——为乐队、合唱及中提琴独奏而写的戏剧性幻想曲。帕格尼尼将在首演中演奏中提琴的独奏部分。"⑩在此之前，1833 年 12 月帕格尼尼同柏辽兹曾在巴

黎相遇，这位著名的小提琴家请作曲家为他写一部中提琴与乐队的作品。帕格尼尼让柏辽兹了解，他需要一部既能显示出高超的演奏技巧，又能显示出斯特拉迪瓦里制作的中提琴的优异素质的作品。因为帕格尼尼不久前在伦敦得到一把优质的斯特拉迪瓦里制作的中提琴。因此，实际上帕格尼尼所需要的是一首中提琴与乐队的协奏曲。然而作曲家柏辽兹的创作构思与器乐协奏曲体裁有距离。柏辽兹是浪漫主义标题交响乐创始人之一，这是他最喜爱的事业，正因如此，他有意答应帕格尼尼的请求。这就是巴黎的报纸提到过的戏剧性幻想曲——后来的交响曲《哈罗尔德在意大利》的创作初衷。

然而，当作曲家把他的幻想曲草稿拿给帕格尼尼看时，帕格尼尼却认为中提琴独奏部分的休止太多了，这使他不满意。在此之后，柏辽兹的这一创作则不再与演奏大师的预订有联系，也不考虑他的演奏，而是让创作的遐想自由驰骋。作曲家在他的《回忆录》中提到这一过程："当时我承认，我的创作计划不适合于帕格尼尼，于是我着手从另一方面来写，我不再考虑炫耀独奏中提琴的技巧，不有意去突出它的辉煌。我着意于为乐队写出一系列场景，其中，中提琴独奏听起来好似多少有些积极因素的人物，他处处保持着自己天生的个性特色。我想把中提琴比作在拜伦诗中的恰尔德·哈罗尔德那样，是一位忧郁的梦幻者，把它镶入我那漫游阿布鲁齐山的富有诗意的回忆之中。这部交响曲取名为《哈罗尔德在意大利》的原因就在于此。"⑪

柏辽兹写交响曲《哈罗尔德在意大利》时，热情饱满，速度极快，可以说是狂热地投入工作。总之，交响曲半年就写完了。这就是柏辽兹举世无双的第二交响曲——《哈罗尔德在意大利》的创作经过。

这部作品的标题性不仅在于被他冠以《哈罗尔德在意大利》的总名称，而且每个乐章都有单独的标题：第一乐章《哈罗尔德在山中，忧愁、幸福和欢乐的场景》；第二乐章《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》；第三乐章《阿布鲁齐山民唱给爱人听的小夜曲》；第四乐章《暴徒聚饮、前几个乐章的回声》。

各乐章的标题，是在《哈罗尔德在意大利》的总标题下更具体的说明，似乎要求下面的音乐应当跟随这个具体标题。然而，实际上并非如此。其实，每个乐章前面的名称乃是文学内容的概括。文学内容是推动因素，它能把音乐推向一定的形象轨道上去，成为引导某种音乐形象的途径。柏辽兹交响曲标题的基础是拜伦叙事诗的第四首，其中提到的是哈罗尔德在意大利漫游。然而作曲家对拜伦原文的解释相当自由，首先他表现了个人对意大利的印象。随后他又相应地把主人公的形象变为意气极度消沉和沮丧的形象。一位柏辽兹创作活动的研究家阿道尔夫·鲍索指出："交响曲中的哈罗尔德只是借用了拜伦诗作中的名字，而人物的灵魂则是柏辽兹的。"⑫

在《哈罗尔德在意大利》这样规模宏大的交响曲中，运用中提琴作为独奏乐器，的确是惊人之举。当然，选择中提琴这点在很大程度上是由于帕格尼尼的建议所致。当然，作曲家本人也认为中提琴富有很大的表现力的潜力，完全能够令人信服地完成这一使命。柏辽兹的这些看法可以从他所著的乐器法论文中有关中提琴的一章得到证实。可见，帕格尼尼提议创作中提琴的作品，遇上了非常有利的土壤。现在，很难想象除了中提琴以外还有什么别的乐器可以更生动地塑造出浪漫主义的哈罗尔德的形象：他失败的必然性，他的神秘性和忧郁气质。卡拉·卡拉耶夫的论断是："与爽直坦白的大提琴声音、或者是与明亮的小提琴的声音相比

较，中提琴更具有含蓄而神秘的色彩。”这个定义准确无误地符合柏辽兹作品的标题。柏辽兹在发展乐思过程中，集中了中提琴乐器全部音色中多种多样的美妙色彩，使用了它的所有的音域。中提琴的声音时而明亮宽广，时而低沉晦暗，表达出哈罗尔德的绝望和忧愁的心境。独奏中提琴最初的旋律是极度悲哀的，它由低音区柔和的音响强调出来，那丰满迷人的音色优美而动听。

谱例 20 Adagio



这是哈罗尔德的主题，它成为交响曲的主导动机，贯穿于所有乐章之中，通过不同旋律、不同调性折射出来，有所变化和发展。虽然哈罗尔德的主导动机同交响曲的基本主题之间存在着音调上的统一性，然而在交响曲的结构上，主导动机并没有成为结构的基础。总之，这部戏剧化交响曲的独特之处在于独奏中提琴和管弦乐队分别担任了两个不同的角色，在这方面，伊凡·伊凡诺维奇·索列尔金斯基的评价饶有趣味："……客观世界变为对比的背景：一方面是陷入哈姆雷特式的沉思中、为反省和怀疑而痛苦的主人公（他在冷静地观察阳光明媚的自然风光）的烦恼，另一方面是农民的天真的快乐。这就是柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》的戏剧结构线条，这里的哈罗尔德总是孤独的，永远是冷漠的，刻划哈罗尔德形象的中提琴声音自始至终没有和管弦乐队的声音融合在一起。”⑬

重新回到有关哈罗尔德的主题的讨论时，必须指出作曲家用以表现主题的旋律及乐器是选择得何等和谐一致啊！在整个作品中，这一旋律常常同其他主题相结合，但是始终能突出自己的音

响，而没有退居第二位。中提琴表现出来的主导动机的激情所起的作用是巨大的。

交响曲的中间乐章近似抒情的小曲，其中，管弦乐队中的各色乐器和乐队整体的色彩性能都发挥得淋漓尽致。在这些妙不可言的音响色彩中，中提琴独奏的每次进入都给整体带来一种不可抗拒的魅力。在旋律进行中，独奏中提琴好像在与管弦乐队的其他明亮的乐器（如英国管、竖琴、小提琴等）竞争，在任何时候它都没有减弱自己的强度，在哪一方面也不比这些乐器逊色。

在第二乐章《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》中，独奏中提琴演奏琶音作为背景音乐，用类似长笛和竖琴的音响效果来描绘夜幕的降临，带有图画般的色彩，像这样精致的手法及对中提琴创新的运用，不仅在当时震惊四座，时至今日也是令人叹服的。

如果说在《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》乐章中，哈罗尔德主题在戏剧结构方面仅仅意味着主角消极出场，那么在下一个乐章《阿布鲁齐山民唱给爱人听的小夜曲》中则表现了各种形象的相互关系。一方面是忧郁的主角，另一方面则是由小夜曲主题体现一种快乐的、兴高采烈的生活态度。这段音乐采用多层次的表现手法：主导主题由中提琴独奏，铺垫在由短笛和单簧管奏出的小夜曲主题之上。在乐章的结尾，中提琴独奏同乐队交换从属关系：主导主题由长笛和竖琴演奏，而小夜曲主题的某些成分则由中提琴单独演奏。这样，主角似乎在表现自己对待周围事物的态度。他不会变成别的，而欢乐与享受生活的场面对哈罗尔德来说不会不留痕迹地过去。乐章的结尾，独奏的中提琴成为主角的化身来演奏作为愉快生活回忆的小夜曲的主题。

在第四乐章《暴徒聚饮》中，可以明显地看出独奏的中提琴的作用在这里已降到最低限度。中提琴只是在序奏中奏出前几个

乐章的主题（像贝多芬《第九交响曲》终曲），从聚饮的主题出现到结尾，中提琴几乎都没有演奏，默默无闻。这样一来，独奏中提琴极明显地在第一乐章中崭露头角，在中间的第二、第三乐章的作用基本是重要的，而在终曲里，中提琴实际上缩减到微乎其微的境地。

《哈罗尔德在意大利》这部作品的首演，是1834年11月23日在巴黎音乐学院音乐厅举行的。指挥是热拉尔，担任中提琴独奏的是大歌剧院乐队首席、独奏家克列琴·优兰。不久，又举行了两场交响乐演奏会（12月14日和12月28日），乐队规模照旧。但三场演奏都不理想。指挥明显地不熟悉作品的总谱，只是由于克列琴·优兰的中提琴独奏很精彩才为作曲家缓和了一点挫折。无怪乎初次上演之后，好评基本上是针对独奏家而来，人们称他为“中提琴的帕格尼尼”、“乐队的拜伦”。

从19世纪上半叶到现在，这首交响曲获得真正的成就，是从1836年开始的，其时作曲家亲自登上指挥台，《哈罗尔德在意大利》演奏得完全符合作者构思。独奏者仍是克列琴·优兰。从这时起，作曲家和优兰一起到许多国家演奏交响曲《哈罗尔德在意大利》都获得了成功。从此柏辽兹再也不委托任何人指挥自己的心爱之作《哈罗尔德在意大利》，而只由自己亲自指挥，一直到他生命的结束。

帕格尼尼第一次听这部作品，是在首演经过几年之后。交响曲给他以深刻的印象，他对《哈罗尔德在意大利》的音乐感到震动，曾用最热情的词句向柏辽兹表示自己的兴奋激动之情。然而他本人却从未演奏过这部作品。

柏辽兹的这部交响乐作品受到许多演奏其中的中提琴独奏部分的卓越的演奏家的青睐。如根里赫·恩斯特、卡洛里·李宾斯

基、费尔基南德·大卫、约瑟夫·约阿希姆、费尔基南德·劳勃、亨利·维厄当、列奥波德·奥尔、伊凡·赫瑞马利等。当然，对上个世纪的这些小提琴家来说，他们只是偶尔地演奏中提琴而已。

选择中提琴为自己的基本乐器并用以参加音乐会演奏的中提琴家，在19世纪末至20世纪初开始出现。从这时起，中提琴家为在音乐会上演奏《哈罗尔德在意大利》这部交响曲翻开了新的一页。当然，现代仍有一些卓越的小提琴家用中提琴演奏《哈罗尔德在意大利》的独奏声部，如大卫·奥伊斯特拉赫和耶胡迪·梅纽因。

俄国首次上演《哈罗尔德在意大利》是在1847年，作曲家柏辽兹第一次到莫斯科和彼得堡旅行演出期间，由作者指挥。当时的中提琴独奏由根里赫·恩斯特担任。20年之后，在柏辽兹去世前不久再次造访俄国时，才又一次演出这部交响曲。这次在莫斯科的演出，中提琴独奏由费尔迪南德·劳勃担任，而在彼得堡的演出则由优秀的俄国中提琴家耶罗尼·维克曼来担任独奏。柏辽兹前后两次访问俄国所举行的音乐会给人们留下了深刻的印象。《哈罗尔德在意大利》的演出，受到热情的欢迎。

在苏维埃时期，首演《哈罗尔德在意大利》是在1933年的1月。这次音乐会是在莫斯科音乐学院大厅举行的，指挥是亚历山大·高克，中提琴独奏家是特拉赫腾贝尔格。1953年演出《哈罗尔德在意大利》，中提琴独奏由瓦吉姆·鲍里索夫斯基、大卫·奥伊斯特拉赫担任。《哈罗尔德在意大利》为中提琴曲目的顶峰之一，自然是一部划时代的杰作，举行音乐会的中提琴独奏家努力对交响曲中的独奏中提琴部分进行诠释表演。第一流音乐会中提琴独奏家之一的英国人莱昂内尔·特蒂斯就曾多次演奏《哈罗尔德在意大利》。大家都知道，卓越的中提琴家威廉·普利姆罗兹曾三次

录制过这部作品的唱片。苏联名列前茅的中提琴家经常演奏《哈罗尔德在意大利》，他们是：伊·鲍古斯拉夫斯基与指挥盖纳基·罗日捷斯特文斯基、米哈伊尔·托尔培戈与指挥大卫·奥伊斯特拉赫、菲多尔·德鲁日宁与指挥埃西波夫。

作曲家莫伊塞·瓦茵伯格在谈到中提琴的当代音乐会性能特点时指出："……中提琴的性能和特点，已经由柏辽兹在《哈罗尔德在意大利》中展示出来。这部作品似乎已经为中提琴以后的全部发展作了设计。"

综上所述，柏辽兹无论在交响乐中，还是在歌剧里，或者在独奏文献中都为以更新的方式使用中提琴的富于表现力的性能作了准备。柏辽兹的成果，后来由瓦格纳和理查德·施特劳斯进一步加以发展。

克·优兰

克列琴·优兰（1790—1845）首先以第一个演奏柏辽兹《哈罗尔德在意大利》交响曲中的中提琴独奏部分而闻名。然而他在中提琴演奏艺术中的贡献不仅仅局限于这一件具有重要意义的事上。在19世纪上半叶，优兰同意大利卓越的中提琴演奏家亚历山德罗·罗拉是当时仅有的两位有着同等地位的中提琴演奏家。他们经常举行独奏音乐会或参加室内乐演出。按当时的传统习惯，优兰能演奏多种乐器：小提琴、中提琴、抒情维奥尔琴、六弦琴、钢琴以及风琴。

克列琴·优兰于1790年生于一个名叫蒙加阿的小城市，它靠近亚亨（现在德国境内），离法国、比利时和普鲁士的边界不远。他从小就开始随他的父亲学习小提琴，很快便取得了可观的成绩。

他在五岁的时候就开始到节日晚会上进行表演了。有一次法国约瑟芬皇后幸游停在亚亨城，听到了他的演奏，赞赏之余，给法国巴黎音乐学院教授让·弗朗苏亚·列修爱尔写了一封推荐信。这封信开辟了克列琴·优兰去巴黎继续深造的途径，他当时还未满16岁。

虽然优兰曾得到优秀的法国巴黎的教师多方面的指导，但是他并未成为法国音乐学院的正式学生：这是由于拿破仑战败，普鲁士占领了亚亨，优兰被认为是普鲁士人，而只有法国人才能成为巴黎音乐学院的学生。这使优兰感到很难过。他变得孤僻，成为一个厌世禁欲的人。据列古威的回忆："他有两个追求：信仰和音乐，二者把他的精神和他的生活分开。"⑭优兰是位名声很大、威望非常高的音乐家，他参加了大歌剧院乐队，不久就成为乐队首席和音乐会的独奏家。从音乐学院的管弦乐队（1828年）创立之日起，他也是这个乐队的首席。优兰经常和不同的演奏家一起参加室内乐团各种音乐会的演出，这些演奏家中有李斯特和巴约。

他作为中提琴家活动在舞台上是从1814年开始的，当时著名的法国小提琴家帕尔·巴约邀请优兰参加自己组织的弦乐四重奏组。需要指出的是，正是由于优兰在音乐会活动中演奏中提琴和抒情维奥尔琴才使他大大出名。优兰竭力发挥这两件乐器具备的全部潜力，使它们受到人们的重视。大概在那个时期，他是法国独一无二的、举足轻重的中提琴演奏家。

为了演出，优兰自己为中提琴改编了乐曲，创作出用于中提琴的新颖作品。在他的独奏音乐会上，有许多外国的音乐家莅临。优兰给同时代的人遗留下的印象是："出众的中提琴家"，"所听到过的演奏家中之佼佼者"（英国指挥家和钢琴家霍尔语）。英国的音乐评论家肖莱写道：克列琴·优兰是欧洲最卓越的中提琴

家。[15]

19 世纪 30 年代，优兰参加了弗朗索·费蒂斯组织的“历史的音乐会”，演奏中提琴和抒情维奥尔琴。那期间，他演奏了不少 16—17 世纪作曲家的作品。

综上所述，可以得出结论，优兰在自己的演奏活动中，虽然小提琴是他的主要乐器（他的艺术创作生活中大部分时间还是演奏小提琴），然而他也很注重中提琴和抒情维奥尔琴。优兰在大歌剧院乐队工作了 30 年，演奏了大量的歌剧和芭蕾舞剧的小提琴独奏音乐。那时的小提琴独奏在歌剧和舞剧中所起的作用绝不在歌唱家和芭蕾舞女主角之下，因此优兰蜚声巴黎，在巴黎听众所熟知的音乐家里，他也是属于优秀的演奏家之一。

在 30 年代，优兰所领导的弦乐四重奏组定期参加德·普洛侯爵官邸的演出。1837 年，弗朗兹·李斯特举办了作曲家贝多芬的室内乐作品系列音乐会，共演出了四场。当时在优秀的小提琴家中，优兰是当仁不让的被邀请者，优兰和李斯特，以及大提琴家巴塔一起演奏了贝多芬的钢琴三重奏。优兰高度评价贝多芬的作品，同时，作为宣传，他在不同的场合经常演奏它们。乔治·桑写道：“优兰演奏贝多芬音乐的时候，眼里饱含着泪水。”[16]

柏辽兹同优兰相识是在 20 年代末。在柏辽兹的论文和信件中经常提到优兰的名字，而且语气永远是亲切和友善的。优兰很喜欢柏辽兹的为人和他的作品。许多共同的兴趣把他们联系在一起。因此，作曲家致函演奏家，邀请他演奏交响曲《哈罗尔德在意大利》的中提琴独奏部分，就是理所当然的了。优兰愉快地接受了这一邀请，正如人所共知，他出色地履行了自己的使命。

中提琴家帕格尼尼

在伟大的意大利小提琴家尼柯洛·帕格尼尼(1782－1840)的艺术创作生活中，有一个短短的时期曾被中提琴那深邃而多变的优美音色所吸引，于是爱不释手地演奏起中提琴，甚至登台演出。一切都是从1833年(准确地说是从当年4月至5月)开始的，其时帕格尼尼在伦敦获得一把安东尼奥·斯特拉迪瓦里制作的中提琴。帕格尼尼想以中提琴独奏家的身分登台演出，甚至开始创作一首中提琴与乐队的奏鸣曲式作品。虽然这部作品的轮廓未能使他满意，经过一段时间它还仍然停留在草稿阶段，不过有几首中提琴参加的室内乐合奏作品帕格尼尼倒是完成了，其中有一首于1833年5月在伦敦演出。

5月15日的伦敦《晨邮报》有过如下报导："近几日在比林格博士的晚会上，帕格尼尼、门德尔松和林德利演奏了帕格尼尼为中提琴、吉他和大提琴写的三重奏。门德尔松在钢琴上演奏吉他声部，他精巧地运用艺术手法即兴配以低音。帕格尼尼在室内乐中演奏的中提琴乃是真正的典范，所有的经过句演奏得非常贴切、优美，没有跳跃和空白。林德利的大提琴演奏也具有同样的风格，配合得相当默契。作品反映了作者的潜力，音乐通俗易懂，但写得很有水准，给人以非凡的印象。"⑰

帕格尼尼听了柏辽兹的《幻想交响曲》之后深受感动，他决定请柏辽兹写一部中提琴与乐队的作品。大家都知道，这便是后来的《哈罗尔德在意大利》。然而帕格尼尼希望登台演奏中提琴，并由乐队伴奏以显示中提琴的高超技巧的这一愿望没能实现。当时他完成了早已经开始创作的作品，并于1834年4月28日作为

中提琴独奏家在伦敦首演了他本人为大号中提琴和乐队写的奏鸣曲。报界对这次演奏会的反映如下："大厅里并不满，但听众都是音乐行家里手。和广大听众一样，评论界对这次演奏态度含蓄，没有表现出承认中提琴为独奏乐器的倾向或鼓励帕格尼尼扩大中提琴的演奏能力。"⑱

帕格尼尼与乐队一起演奏奏鸣曲用的大维奥拉（大型号中提琴）究竟是什么乐器呢？上面已经说过，帕格尼尼在伦敦得到一把安东尼奥·斯特拉迪瓦里制造的中提琴。尽管它有许多优点，但缺乏能与乐队抗衡的强有力的音响，特别是在需要展示帕格尼尼的具有高超技巧的演奏风格的时候。显然，由于这些原因，这位艺术家产生了制作大型号中提琴的念头，它应该善于表现人声的所有丰富色彩。换句话说，他需要一把音响比斯特拉迪瓦里的中提琴更深厚有力的中提琴。

从帕格尼尼写给他的秘书杰尔米的信中可以了解到，他曾向一位意大利提琴制作大师订做一把大号中提琴，以便在伦敦开音乐会用。帕格尼尼一度称之为"大维奥拉"（大号中提琴），在信中他把它称作"倍维奥拉"。伊莱里·扬波尔斯基在一本有关帕格尼尼的书中对此这样写道："可能，帕格尼尼产生制作'大号中提琴'的主意与法国巴黎的小提琴制作大师让·巴蒂斯特·维里欧姆的影响有关。帕格尼尼曾经兴致勃勃地观察过大师的工作。那时制作大师恰好进行过制作类似的弓弦乐器的试验，当时的名称同样叫做'倍维奥拉'。"⑲

大概帕格尼尼在伦敦的中提琴演奏是最后一次，无论如何，这是公开以中提琴独奏家的身分出现的。

为大型号中提琴和乐队写的奏鸣曲的命运很有意思。帕格尼尼专门为在伦敦开音乐会写了这首曲子，并在那里演奏了它，但

以后再也没有演奏过这支曲子，也没有再拉过中提琴。帕格尼尼1840年去世后，该奏鸣曲的手稿和家里的文献由他的儿子阿希拉继承，20世纪初为科隆的海耶尔音乐博物馆收藏。1927年该博物馆关闭后，帕格尼尼的手稿（其中包括该奏鸣曲）由曼海姆企业家莱特获得。一直到1972年，全部材料才由罗马图书馆收藏，终于有可能在1974年公布这部作品。就这样，在首演之后经过140年，音乐家们才见到帕格尼尼的这部中提琴作品。

帕格尼尼的这首奏鸣曲属于器乐演奏的小型乐曲，然而它却开创了中提琴演奏家演奏高难度、高技巧作品的先例，同时也展示了中提琴表现力丰富的性能。当然，它同一般小型作品的长度比较，大约要超出12分钟。

至于作品的艺术价值，倒是稍逊于帕格尼尼的一些小提琴优秀作品。在他的几部小提琴作品中，不仅技巧高深，而且歌唱性的旋律也异常华美，它们使小提琴这种乐器的潜力得以充分发挥；而这些优点，该奏鸣曲并不具备，也可以说这部奏鸣曲没有顾及到中提琴的特点。如果想到这是一部小提琴的作品，把它移植为中提琴所用，这想法也不过分。然而，人所共知，这首奏鸣曲又的确是为中提琴而作的。

尽管如此，帕格尼尼的这部作品公诸于世以后，还是在中提琴演奏家中广为流传。这首奏鸣曲后来由意大利中提琴家阿什奥拉演奏录制成唱片。在苏联，和乐队合作演奏这部奏鸣曲的中提琴演奏家是鲍古斯拉夫斯基和巴斯梅特。

其他作曲家的独奏和室内乐作品

《哈罗尔德在意大利》的光辉多年来掩盖了上个世纪其他的中

提琴独奏作品（这当然为数不多），人们对这部作品的兴趣基本上是从本世纪才开始表现出来，当新的版本出现之后，更引起中提琴演奏家们对它的极大兴趣。

中提琴的应用逐渐取得了它应有的辉煌，这可以追溯到19世纪蓬勃发展起来的弦乐四重奏体裁，中提琴丰富的艺术表现潜力，在弦乐四重奏中比局限在独奏作品的范围中发挥得更全面，更具深度。这一时期，如前面提到过的，产生了这样一些传世佳作：贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、德沃夏克以及斯美塔纳等人的四重奏。在上述作曲家的四重奏作品中，有许多段落的中提琴声部都处在极重要的特殊地位。在其他体裁的室内乐器乐作品中，中提琴同样起到了重要的作用。

19世纪最早的中提琴独奏作品是约翰·尼波莫克·胡梅尔（1778—1837）写的中提琴与乐队的《幻想曲》。此曲于1822年出版，原名为《集锦曲》。这部作品是以莫扎特的歌剧（No. 22）《唐·璜》第二幕中唐·奥塔维奥的咏叹调为基础写的。它预示着后来广受欢迎的李斯特和其他作曲家为钢琴写的歌剧幻想曲的出现。

费利克斯·门德尔松-巴尔托尔第（1809—1847）青年时期为中提琴和钢琴写的奏鸣曲，是很有兴味的作品。它完成于1824年，那时年轻的作曲家刚满15岁。然而他的创作能力却已经相当可观：三首奏鸣曲，四首小型歌剧和轻歌剧，一首康塔塔（合唱的赞歌），以及一些歌曲。在中提琴奏鸣曲中可以看出来他受到贝多芬的影响，尽管他年轻，在作品中却反映出自己的个性风格。

这首奏鸣曲的钢琴部分占有优势，其特点是组织结构和技巧都很复杂。中提琴部分的发展较弱，中提琴的潜力发挥得也不够充分。然而这并没削减作品的优点：它具有青春焕发的精神与浪

漫的气息，加上悦耳如歌的旋律，使作品成为中提琴曲目中之佼佼者。这首中提琴奏鸣曲的出现并非偶然，而是由于门德尔松在室内乐合奏中演奏过中提琴，并与许多卓越的演奏家合作过，他们是尼尔斯·加德、尼柯洛·帕格尼尼、大卫·费尔迪南德等。

从弗朗兹·舒伯特（1797—1828）的传记中，我们得知他在维也纳宫廷圣堂的一些很有趣的活动："在圣堂里有一支学员乐队，以演奏严谨和艺术性强而闻名维也纳。舒伯特以中提琴家的身分参加了这个乐队，从而熟悉了海顿、莫扎特和贝多芬等作曲家的作品。"[20]

大家都知道，舒伯特也在家庭四重奏中演奏中提琴（同他的父亲、兄弟一起）。舒伯特有一部作品，中提琴家把它算作是为中提琴写的，而大提琴家则认为它是为大提琴写的。实际上这部作品是为另外一种乐器——吉他形大提琴而写的。舒伯特为吉他形大提琴和钢琴写的《a小调奏鸣曲》完成于1824年，是为他的朋友斯陶菲尔而作。斯陶菲尔发明了一种新的弓弦乐器，给它起了个名字叫做"阿尔贝约"，即吉他形大提琴。这种乐器是大提琴和吉他的混合物。它很快就被人们遗忘了，然而这首奏鸣曲却没有被遗忘，既用于大提琴演奏，也用于中提琴演奏。

《童话场景》是罗伯特·舒曼（1810—1856）为中提琴和钢琴写的（作品113）。它是19世纪中专为中提琴创作的不多的作品之一，可谓中提琴上演曲目之明珠。舒曼的浪漫主义音乐独具的特色是抒情性强，给人以亲切感，精巧细致的手法及诗一般的意境。他的这些创作风格与特征，也在《童话场景》这组由四首小曲组成的系列作品中得到体现（一头一尾两首是慢速的，中间两首是快速的）。这部作品写于1851年，是献给小提琴家和音乐史学家

约瑟夫·威廉·冯·瓦西列夫斯基的。瓦西列夫斯基也演奏中提琴，他曾和克拉拉·舒曼一起首演这部作品。
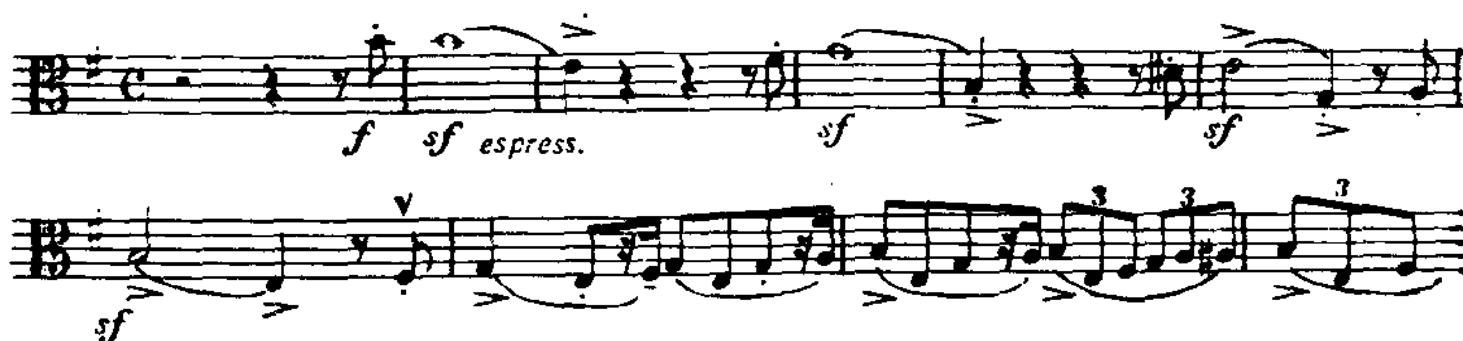
在舒曼的《童话叙事故事》中，中提琴部分的音乐引人入胜，令人注目。它也由四首小曲组成，是为钢琴、单簧管和中提琴写的。它（作品 132）的第三首乐曲尤其富有诗意而令人激动不已，其中中提琴和单簧管的二重奏非常优美，犹如抒情诗一般，而钢琴则以平稳的音型来伴奏。舒曼的室内乐创作中另一首好作品是《第三弦乐四重奏》。其中的第三乐章，作曲家让中提琴来演奏激情如火的旋律：

谱例 21 Adaglo molto



贝德里希·斯美塔纳（1824—1884）的四重奏《我的生活》，开头是极度紧张、扣人心弦的中提琴独奏，它的音响充分地发挥了中提琴的艺术潜力与高度技巧性能：

谱例 22 Allegro vivo appassionato



中提琴声部的典型音响在勃拉姆斯的四重奏中得到了很好的运用。利奥波德·斯托科夫斯基强调指出了这一点："他的《G 大调弦乐四重奏》的第二乐章中旋律沁人肺腑、动人心弦，突出了晦暗而忧郁的色调。这种色调只有中提琴的音响才能产生。"㉑

谱例 23 Andante
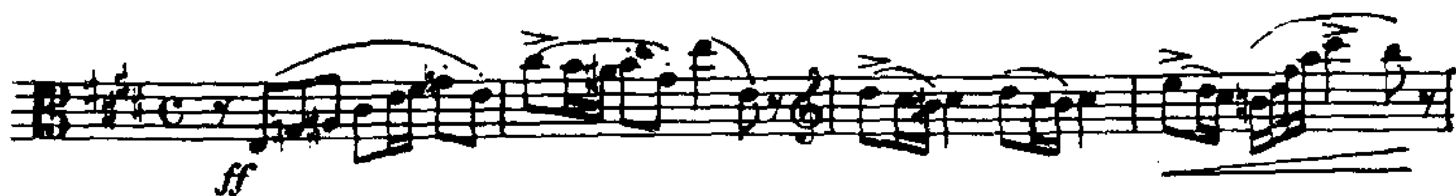


中提琴在瓦格纳管弦乐作品中的运用

理查德·瓦格纳（1813—1883）在交响乐队发展史上的作用极为巨大。

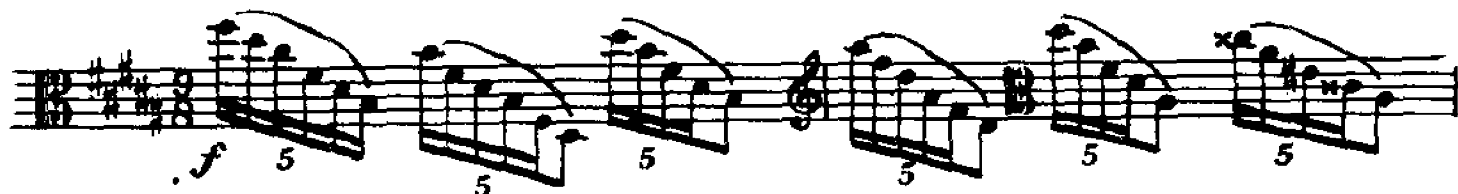
这位作曲家的作品与众不同之处是他使用了丰富的管弦乐复调。如果说巴赫的多声部音乐在根本上没考虑到乐器的特点，那么瓦格纳的管弦乐复调则是以熟悉乐队乐器的固有性能为依据的。

在瓦格纳的歌剧中，管弦乐队起着主导作用。他巧妙地使用了主导动机、主导和声、主导音色体系。他使乐队各声部的演奏都运用了高难技巧，而这种高难技巧过去只用于独奏的乐器。为了清楚地了解瓦格纳在中提琴声部采用了多么复杂的技巧，仅举两个例子就足以说明了。第一个例子是歌剧《汤豪舍》的序曲，另一个例子是歌剧《女武神》。

谱例 24 Allegro



谱例 25 Vivace



作曲家在《女武神》的音乐中细致入微的创作构想要求演奏者具备严谨而精巧的演奏手段。中提琴和小提琴声部演奏下行的五连音，描绘了飞行时的狂风呼啸。正如维普利克所写："……如此快速的演奏一连串下行五连音不是轻而易举的。乐队中的大多数演奏员不得不在演奏时简化音型，他们只能竭力设法把每组五连音的开头和结尾演奏整齐、把音拉准。可是因为从头至尾每位小提琴演奏者（和中提琴演奏者）都按各自的想法简化音型，这样所产生的音响效果就可想而知了，看来这正是瓦格纳所追求的。"[22]

在歌剧《齐格弗里德》的第一幕中，阴险狡猾的米梅梦想用欺骗的手段夺得指环。他在回答神王沃旦的时候，中提琴的音型以典型的舞蹈节奏，非常直观地、栩栩如生地揭示出米梅"皮笑肉不笑"的回答。

作曲家的主导和声常常同一定的音色相联系，于是形成富于表现力的音响效果。例如歌剧《纽伦堡名歌手》第三幕中赛歌的场景，中提琴的和声听起来"像远处传来的管风琴声音一样"（理·施特劳斯语），效果颇佳，且富表情。

瓦格纳在插部中运用中提琴独奏还不很多，但他却已经能考虑到发挥中提琴的性能了。在他的歌剧《特里斯坦和伊索尔德》的第一幕中，就是用中提琴来独奏那段令人销魂的旋律的。

谱例 26



瓦格纳还有其它方面的音乐活动，在这一时期他完成了真正的音乐革命，这就是他的音乐导向活动。正是瓦格纳最早提出来

为了继续发展音乐文化，必须完善演奏技巧的重要意义，其中也包括乐队的配器。苏联指挥家列夫·京兹堡谈到瓦格纳时写道："多亏他和他周围的学生以及他的追随者，演奏的进步（当然还有随之而来的音乐艺术的大普及）才有可能实现。这一切导致了19世纪末20世纪初世界音乐文化的真正繁荣。"㉓

瓦格纳在德累斯顿乐队工作期间，指挥活动紧张而频繁。这一时期，作曲家在音乐艺术方面和演奏方面的观念基本形成。德累斯顿乐队是欧洲最优秀的乐团之一，早期的卓越领导人有加瑟、霍夫曼、韦柏和马斯涅尔。在乐队中有众多著名的演奏家：小提琴家舒伯特，大提琴家多查威尔，长笛演奏家弗尤尔斯特劳。在瓦格纳工作期间乐队的首席提琴是卓越的波兰小提琴家卡洛里·李宾斯基。那时乐队的编制不大：第一小提琴6把、第二小提琴5把、中提琴两把，大提琴两把，倍大提琴两把，再加上一组管乐器。当然从现代的观点看来，类似编制的乐队要演奏像贝多芬《第九交响曲》那样辉煌的交响乐作品，简直是不可思议。后来，瓦格纳在创作自己的主要作品时，大大地扩大了乐队的编制。他的弦乐五重奏曾出现过这种编制：16把第一小提琴，16把第二小提琴，12把中提琴，12把大提琴，8把倍大提琴。这样的编制虽然理想，但根本不能持久，尤其是中提琴声部，这是很自然的。此外，乐队的中提琴演奏者的水平甚至在19世纪后半叶也仍然是比较低的。柏辽兹写道："维奥尔（中提琴从前的名称）的演奏者，向来是由不称职的小提琴手来充当。如果演奏者觉得自己不能像样地完成小提琴手的任务，他就改行去拉中提琴。"㉔瓦格纳也这样说："演奏这种乐器（指中提琴）的，几乎向来就是不称职的小提琴手，甚至是原来的管乐器演奏员，只要他们曾经拉过一点小提琴就行……在一个大型的管弦乐队中，八位中提琴手中只有一

个人能够规规矩矩地演奏我新写的某总谱的困难乐段。类似的情况，只有用善意的观点去辩解，即源于前一个时期配器的特点，那时使用中提琴仅仅是为了伴奏。”㉕

瓦格纳希望有一个具有相当数量成员以及具备很高演奏质量的管弦乐队，这一愿望直到 1876 年，在拜罗伊特由他组建瓦格纳歌剧院时才得以实现。至于中提琴手，拜罗伊特的管弦乐队只接受演奏赫尔曼·利特尔制作的或相类似的其他制作家制造的大型号的中提琴的演奏员。㉖

综上所述，19 世纪上半叶管弦乐队的状况（管弦乐队里中提琴演奏员的演奏水平较低）不适宜于中提琴声部的复杂化，但这只是一个方面；另一方面，由于一些作曲家（贝多芬、韦柏、柏辽兹、瓦格纳等）在创作上对中提琴声部的运用表现出勇敢和创新，中提琴声部毕竟还是向复杂化迈进了一步。中提琴声部在他们的作品中写得相当复杂，这就大大地促进和提高了管弦乐队演奏员的技艺。在瓦格纳之后开始的新时期里，乐队里中提琴的作用得到了充分的发挥。亚当·卡尔斯指出：“瓦格纳的管弦乐声部的技术困难对于提高 19 世纪末乐队演奏员的技术水平是很有益处的。所有在瓦格纳之后的作曲家都得益于这种改善的成果。”㉗然而，也有另一条路，那是从贝多芬到勃拉姆斯、列格尔、欣德米特的道路。

中提琴在勃拉姆斯创作中的运用

约翰内斯·勃拉姆斯（1833—1897）的管弦乐法置身于韦柏、柏辽兹等作曲家所继承的管弦乐队的发展道路之外。他的创作成果是把德国传统古典音乐与浪漫主义趋向交织在一起，成为新的

管弦乐法形式，其中没有标题音乐所特有的对色彩和音色的追求。由于这一原因，勃拉姆斯常常受到指责，说他轻视配器。里姆斯基-科萨科夫曾写道："难道勃拉姆斯不懂得乐器法？他没有鲜明如画的音响色彩，这就是说他的创作方法本质上没有这方面的要求。"㉘在勃拉姆斯的音乐中，严格的集中精神同激昂慷慨、充满灵感相结合，他的管弦乐法也与此相适应。帕布洛·卡扎尔斯说："勃拉姆斯才华横溢、技艺精良，足以为自己的乐思选择最好的表达方式。为什么不能允许天才为自己的艺术表现使用任意的手法呢？只要这些手法能够创造出伟大的艺术作品。"㉙

一般地说，勃拉姆斯运用中提琴（或大提琴）在中音区和低音区演奏音型描绘乐段。作曲家极少运用中提琴的纯音色。中提琴的纯音色时常在旋律中由木管乐器（大管、双簧管）在八度上加以重复。而在勃拉姆斯偶尔采用的中提琴纯音色的乐段中，可以感觉到他对中提琴特有的富有表现力的本色十分了解。利奥波德·斯托科夫斯基关于这一点曾写道："在他的《第四交响曲》的第二乐章中有一段旋律，全部由中提琴演奏，并把中提琴分成两个声部。这段音乐的特点是深沉而神秘，它具有沉思性质的音响，极好地展现了中提琴的音色。"㉚

谱例 27 Andante moderato



为中提琴和钢琴写的两首奏鸣曲

《中提琴和钢琴的奏鸣曲》（作品第 120 号）是作曲家勃拉姆

斯的晚期作品。这个时期的作品表现了作曲家在生死哲学观方面的乐观态度，含蓄的抒情，淡淡的忧伤。据知情人说，勃拉姆斯晚年不能忍受像小提琴或长笛那样的尖锐音色。他在音乐中寻找安宁，寻觅低沉的音响，而中提琴的音响正是最理想地适应了他的这种情绪。

下面介绍的是这两首奏鸣曲的创作过程。作曲家的朋友缪尔菲尔德是单簧管演奏家，他的演奏使勃拉姆斯大为折服，从而鼓舞勃拉姆斯写了一系列有单簧管演奏的室内乐作品。作曲家的这两首奏鸣曲（作品第120号）据说就是为缪尔菲尔德写的。在作曲家的另一位密友——酷爱文艺和音乐的外科大夫特奥多·比尔罗特的家里，经常演奏勃拉姆斯的乐曲，特别是弦乐四重奏。比尔罗特本人通常演奏四重奏中的中提琴声部。1894年，比尔罗特的故去加快了作品第120号的完成。勃拉姆斯的这两首奏鸣曲，应该说一首是为单簧管演奏家缪尔菲尔德而作，另一首为纪念好友比尔罗特为中提琴而作。

勃拉姆斯考虑到中提琴的特性，为了突出中提琴优美的音色，特意为中提琴声部增加了双音，在某些地方音域也有所变动。这两首奏鸣曲，作曲家在世时就已出版，且当时就有两种版本。因此在后来的许多版本中没有中提琴声部的分谱令人感到难以理解。

勃拉姆斯的传记作者之一斯皮赫特对勃拉姆斯最后的室内乐器乐作品下了定义，说它们是“他孤独时的歌——在黑暗中少年时代的形象重现在眼前，引起他幻影般的回忆。”

奏鸣曲的两件乐器——中提琴和钢琴——是以平等的伙伴身分参加演奏的。每件乐器的艺术潜力和乐器性能的发挥都极为出色。钢琴部分的旋律丰富，结构简明清晰。这在勃拉姆斯的室内

乐作品中并不多见。

中提琴部分出色地显示了中提琴独一无二的音响，低音区——柔和悦耳同时又嘹亮鲜明；中音区——低沉而稍微暗淡，非常符合奏鸣曲的基本音乐形象。作曲家的真正大手笔和高妙的写作技巧在此表露无遗。

奏鸣曲一号共四个乐章。第一乐章——热情的快板（Allegro appassionato）——音乐的进行激动而活跃，其中不时渗透着紧张气氛。乐章的开始，中提琴奏出非常美妙的典型的琶音音型，强调出低音区的音色，同时又在高音区变得异常柔和。“中提琴音色适应旋律的情绪之能力”（里姆斯基—科萨科夫语）在这里充分地表现了出来。

谱例 28 Allegro appassionato



第二乐章慢速——行板渐转柔板（Andante unpoco Adagio）——是全曲中最富表情的乐章。在某种程度上它令人想起了勃拉姆斯充满明显忧伤气氛的间奏曲。在这儿反映了作曲家个人隐秘的内心世界。优美如歌的旋律起初平稳流动地展开，显得从容不迫，然后变得激动起来，时而又狂热无比。

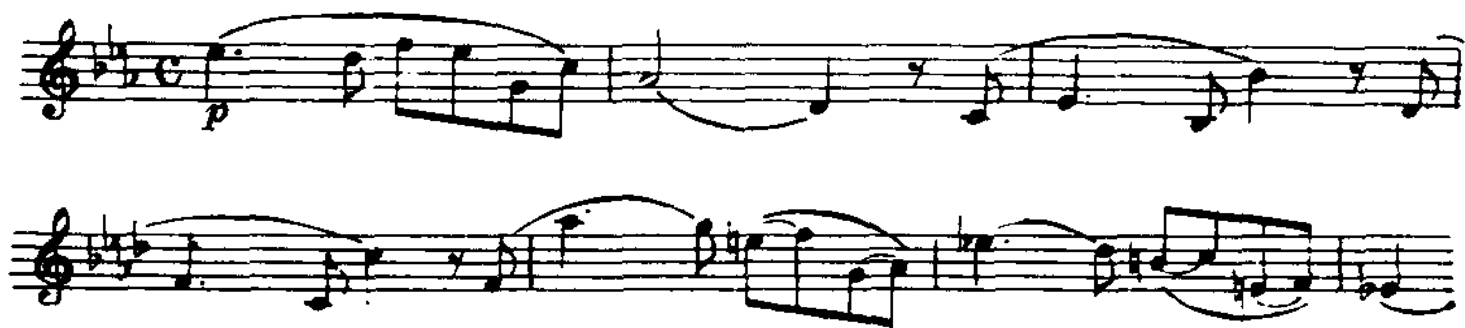
第三乐章圆舞曲——优雅的小快板（Allegretto grazioso）。勃拉姆斯往往在自己的作品中包含奥地利民间风格的音乐内容。由于该乐章的体裁与朴实的维也纳圆舞曲色彩，使本乐章同其他乐章形成了对比。

终曲——活泼的快板（Vivace）——明快的、朝气蓬勃的，多半是民间欢乐的场面。

奏鸣曲二号共三个乐章。第一乐章愉快的快板(Allegro amabile)——抒情柔和的主题使人联想起舒伯特的歌曲。这也不足为怪，因为勃拉姆斯是古典主义传统音乐的后继者，他给古典传统加上了德国浪漫主义的成分。作曲家在自己的全部创作生涯中，力求达到对民间音乐精神的理解。他的名言是："民歌是我的灵魂。"

形象的艺术手法，细腻而精美的细节，这是勃拉姆斯室内乐作品的特点，这在这首奏鸣曲第一乐章的主题中充分地显示了出来。旋律流动自由而不拘谨，但又时隐时现，表情丰富。

谱例 29 Allegro amabile



第二乐章——热情的快板(Allegro appassionoto)，近似谐谑曲，刚毅果断、扣人心弦的紧张气氛使奏鸣曲的音乐中出现对比。这乐章旋律带着一种冲动的如火的激情，把第一乐章继续发展到新的阶段。主题的进行时而在中提琴上，时而在钢琴上，然后形成优美的二重奏。所有这些艺术的细节造成一个和声的整体，使音乐充满着激动不安。

终曲由行板加速进行到快板(Andante con moto-Allegro)，这是一首严谨的古典曲式的主题变奏曲。从发挥音色表现力的角度来看，第二个变奏之所以好，是由于深厚而饱满的中提琴音色巧妙地同旋律的性格相结合之故。唯一的快速度的变奏(这是终曲的特点)是在小调上进行的，是本乐章的戏剧性的中心。结尾——最后的变奏——自由而宽广，作为奏鸣曲全曲的结束。

这两首奏鸣曲于1895年1月在莱比锡首演，由作曲家本人和单簧管演奏家缪尔菲尔德合作演出。该奏鸣曲同样成为许多中提琴独奏家的保留曲目。先后有许多中提琴演奏家上演过它，如：威廉·普利姆罗兹，保尔·多克托尔、卡马萨、菲多尔·德鲁日宁、尤里·克拉马罗夫、米哈伊尔·尼古拉耶维奇·托尔培戈、尤洛夫、伊格尔·鲍古斯拉夫斯基等。

勃拉姆斯早在30年之前就着手创作用于女低音声部、钢琴和中提琴的两首歌曲（作品第91号），而发表则在相当晚的1884年。它们是献给著名的奥地利歌唱家、卓越的小提琴家约阿希姆的夫人阿玛丽·约阿希姆的，她是这部作品的首演者。中提琴的演奏者是约瑟夫·约阿希姆，而钢琴的演奏者正是作者本人。勃拉姆斯的这两首歌曲是声乐和器乐相结合的硕果中仅存的音乐作品。女低音声部同中提琴音色的结合产生了独特无比的色彩。必须指出，中提琴声部在这个合演中起到了很重要的作用。
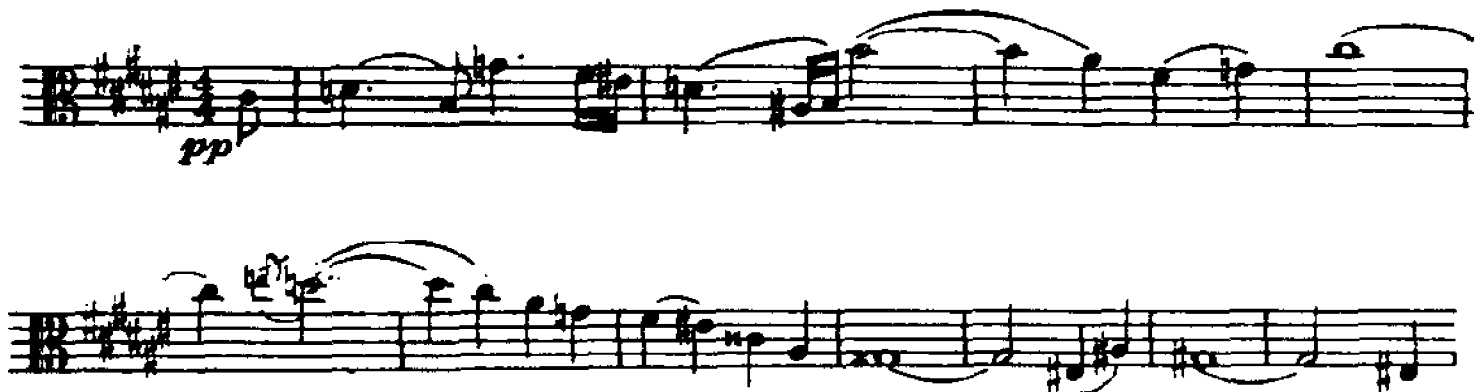
中提琴在马勒和理·施特劳斯
管弦乐作品中的运用

古斯塔夫·马勒（1860—1911）的交响乐创作，继承了贝多芬和瓦格纳的传统，并运用了新的管弦乐配器技巧。他说："我认为，在管弦乐的配器方面，我超过现在和过去一些作曲家的地方是：更清楚、明晰，并努力采用只有我才能运用的一切手段，使交响乐的音响既吻合我的内心听觉，又清晰地展现在听众的面前。"㉛

的确，在他的作品中，明晰而优雅的多旋律结构十分精美，令人赞叹。以至在庞大编制的乐队演奏时每个声部都清楚动听。管

弦乐的色彩，以及各种乐器的音色乃是作曲家表现自己哲学思想的基本手段的一部分。他经常在长长的乐段中使用一种管弦乐色彩，使该乐段具有主导一切的性质。在他的《第十交响曲》的行板乐章中，中提琴就起了这样的作用。中提琴在此处演奏序奏主题。马勒创作了两个极端形象：不可避免的痛苦和顽强的斗争，二者在此交织。正反两个对比的主题，互相排斥又互相联系，在第一乐章原来的主题乐思中结合在一起。这种主、副题的统一联合正表现了该交响曲第一乐章的主题思想。本乐章有过两次短暂的转调，而每次重新回到原调都是由中提琴声部来担任独奏。此处旋律调性的结构仰仗于中提琴的富有表现力的音色，使该乐段更具魅力：

谱例 30 Andante



看来，在马勒之前，无论哪一位作曲家也没有把中提琴在艺术方面的作用看得如此重要，如此举足轻重。以后也只有肖斯塔科维奇才赋予中提琴以如此重大的戏剧结构任务。

理查德·施特劳斯（1864—1949）的创作使瓦格纳在交响乐队及其乐器的发展上作出的成就得到了进一步的完善。

这一时期管弦乐复调音乐的复杂性，达到了这样的程度，以致在整个音响中不是所有的声部都可以听到，例如在《唐·吉诃德》（第三变奏）中，同时有九个不同的音响线条。而这种复调音乐的充实饱满造成了时隐时现、抑扬婉转的音响，从而促进了整

个乐曲的千变万化。在发挥管弦乐队乐器丰富表现力的潜力方面，作曲家的手法非常高明。关于这方面，卡扎尔斯曾这样说道："……在使用和突出管弦乐队某些乐器的色彩方面，未必有人能超过他。"[32]施特劳斯的作品要求演奏员完全掌握乐器，这就大大地促进了乐队演奏技巧的进一步发展。

中提琴部分也不例外，施特劳斯要求中提琴手掌握全面的演奏技巧以应付乐曲中的复杂段落，完成高音区和低音区高难度的经过句等等。作曲家常常只让中提琴声部演奏基本旋律，有时甚至只用一把中提琴独奏旋律。例如交响诗《查拉图斯特如是说》中有不少类似的例子：基本主题出现之后，先以两把中提琴为开端，以后陆续加入其余的中提琴，下面的乐段由一把中提琴独奏，而其他的中提琴则构成独立的复调声部作为背景。在交响诗的中间段，中提琴分为六部进行。事实上每个谱台都自成一部，因为总谱上预先规定中提琴声部要用六个谱台。
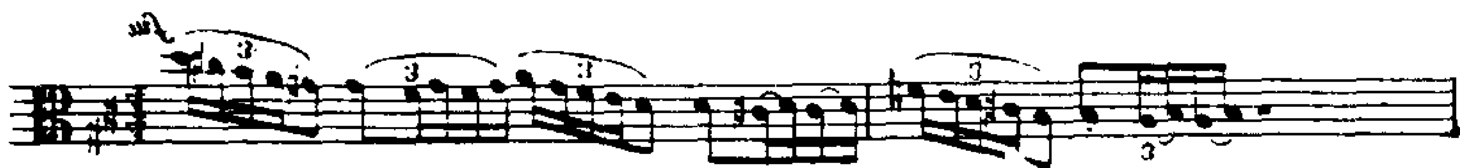
克劳克利斯指出："施特劳斯作品中采用的多种乐器独奏，具有千变万化的特点，表现力丰富多采。此中最有意思的是音色的个性化，乃至'人格化'。如恶作剧的梯尔用小单簧管音色来体现，唐·吉诃德和桑丘·潘扎的形象则相应地用大提琴和中提琴独奏来刻画……从这点来看，施特劳斯也是柏辽兹的继承者。"[33]

不知在理查德·施特劳斯之前，中提琴是否曾起过非常特殊的作用，扮演幽默和怪诞的角色？然而在《唐·吉诃德》中恰恰是指派中提琴独奏来刻划桑丘·潘扎的形象，取得了很好的效果。曲中的中提琴与众不同的特殊音色与突如其来地由低音区进到高音区的跳跃相结合，创造了鲜明的角色特征。中提琴演奏的旋律充满憨厚朴实、粗率的幽默感。正因为如此，指挥施特劳斯要求中提琴家的演奏诠释不同凡响。关于这点，皮亚基戈尔斯基曾有

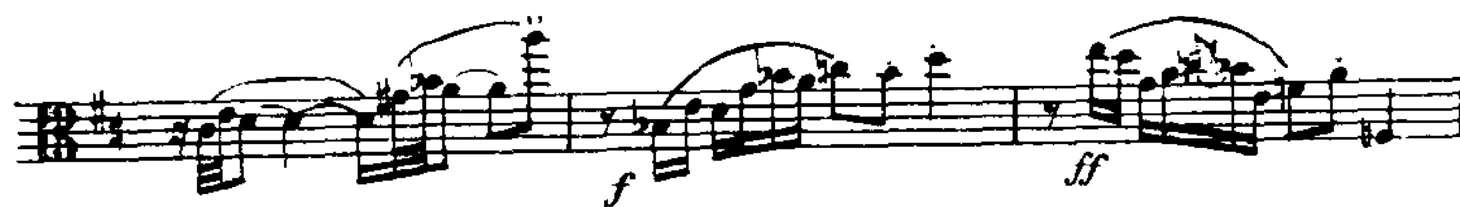
过这样的描述："施特劳斯塑造的桑丘·潘扎像塞万提斯笔下的桑丘·潘扎一样性格鲜明。作曲家向独奏的中提琴家提出的要求很难完成。施特劳斯要求演奏者不是'漂亮地'演奏自己的声部，而是奏出结结巴巴、吱吱作响的乐句。'从来没有人要求我演奏得要不漂亮和可笑'，中提琴家抗议说，'幽默——这是了不起的艺术'，施特劳斯回答说。"㉞顺便提一下，作者要求中提琴声部诠释演奏的这一心愿，在现代也没有得到实现。显然，中提琴独奏家很难改变传统的观念："好的"演奏离不开优美的音响和卓越的技巧等等。而另一种演奏：粗率、笨拙、令人发笑，而这正是作品的形象内容要求的——中提琴家不愿意这样做，想必是怕人们低估了自己的演奏水平。指挥通常也不要求演奏者按作曲家的诠释去演奏。的确，如果我们正确阅读《唐·吉诃德》，那么，我们对作品的概念岂不全面得多！

在此必须提一笔，在《唐·吉诃德》的中提琴独奏部分，作者使用了管弦乐中少见、独奏中也少见的临时变格定弦法——把C弦调低半个音演奏。

谱例 31 a



谱例 31 b



另一个使用中提琴独奏的例子是著名的独幕歌剧《莎乐美》的"七纱舞"。作曲家对中提琴的运用不同于《唐·吉诃德》（在

《唐·吉诃德》中，中提琴的音色用来刻画一定的人物性格）。在此曲中，中提琴独奏的动机揭示了题材方面的心理特征。这个由中提琴的音色装饰起来的动机总是不变地反复出现，节奏型相同，好像"在灌输一种阴险狡猾的思想"。这个动机充满东方的怪诞，而中提琴中音区"隐秘的"音色又给音乐形象增添了无与伦比的色彩。因此，施特劳斯本人讲过这样值得注意的话："……音响和音色可以用于描绘（首先是要有固定的律动的动机）"。[35]

谱例 32 Ziemlich langsam



综上所述，在理查德·施特劳斯的作品中，对挖掘中提琴潜在的丰富表现力及实际应用都达到了很高的水平。

19 世纪下半叶至 20 世纪初的中提琴艺术

在这一时期，演奏中提琴的多半是著名的小提琴演奏能手：李宾斯基（1790—1861）、马萨尔（1811—1892）、维尼亚夫斯基（1835—1880）、阿里亚尔（1815—1888）、维厄当（1820—1882）、伊扎依（1858—1931）、孔茨基（1825—1879）。当然，在他们的音乐会生活中，演奏中提琴是少见的、偶尔为之的。中提琴和其他任何乐器一样需要专门精心地研究它的特点和性能，同样应该经常不断地练习，而不是临时演奏一下子就可以拉好。早在 19 世纪，著名的法国弓弦乐器史学家路易·维达里写道："一个优秀的小提琴家可以轻巧地演奏中提琴，然而他无论如何也不会在演奏中提琴时处于最佳状态，获得他应有的最佳效果。"[36]

德沃夏克（1841—1904）曾长期在乐队中担当中提琴手，这很有意思。他在童年学习小提琴，快到18岁的时候已经积累了比较丰富的乐队演奏经验。1859年，未来的作曲家加入了私人的科姆扎克合唱团。他是这个合唱团里唯一的中提琴手（该团共有18位演员）。1862年，布拉格建立临时的歌剧院，邀请科姆扎克合唱团为剧院工作。这样，德沃夏克就成为歌剧院乐队的中提琴手了。他在那儿工作了将近10年，起初仍是唯一的中提琴手，后来是两位中提琴手中的首席。德沃夏克很好地演奏了迈耶贝尔的《胡格诺教徒》，韦柏的《自由射手》以及格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》等歌剧中的中提琴声部里的独奏部分。

德沃夏克以中提琴家的身分参加了室内乐作品的演出。著名的斯美塔纳的弦乐四重奏《我的生活》起初被布拉格室内乐音乐协会认为不能演奏，在德沃夏克参加的弦乐四重奏团演奏过之后才“恢复名誉”。德沃夏克在乐队担任中提琴手的演出活动到1871年结束，他递上呈文退出捷克皇家剧院乐队。然而德沃夏克并没有完全放弃中提琴，不时地还要演奏它。

赫尔曼·利特尔

赫尔曼·利特尔（1849—1926）是德国中提琴家、作曲家和音乐活动家。首先，他是以中音维奥拉——五根弦的大型中提琴的创始人和宣传者而闻名。他最早在这种乐器上演奏协奏曲是在1876年，当时引起众多卓越作曲家的关注，其中有瓦格纳。瓦格纳盛情邀请利特尔担任他在拜罗伊特排演自己的歌剧时的助手。

大家都知道管弦乐在瓦格纳的歌剧中具有重大的意义。为筹备在拜罗伊特联欢节期间上演《尼伯龙的指环》整部歌剧，作曲家需要有一个高质量、高水平的职业乐队，其中也包括要有高水

平的中提琴声部。但是，在那时德国所有管弦乐队的中提琴声部皆为最薄弱的环节，对此，瓦格纳曾不止一次地谈及并写过文章。在同利特尔结识，并听了他的中音维奥拉的演奏以后，拜罗伊特联欢节乐队开始吸收中提琴家，只吸收用“利特尔的”中提琴或类似的乐器演奏的中提琴家。这一措施有助于提高中提琴声部的职业水平。首先使拜罗伊特乐队，而后是其它的管弦乐队的中提琴声部有了丰富的表现力，达到了强烈的艺术效果。

1897 年，利特尔受聘担任符茨堡皇家音乐学校音乐史和美学史教授，同时又是中提琴班的教授。在自己的学生们中间，他找到了许多他的中提琴的崇拜者。1889 年，他的五个学生就已经到拜罗伊特乐队工作了。他的教学在德国赢得了相当高的声望，巴伐利亚的路德维希二世授予他宫廷教授尊号，而麦克伦堡委任利特尔为自己宫廷的室内乐演奏大师。

利特尔从事频繁的音乐会活动，去过许多国家巡回演出，作为中提琴独奏家闻名于世。他曾巡回演出过的国家有：荷兰、瑞士、德国、奥地利、英国、苏格兰和俄国。1897 年，利特尔曾在俄国的莫斯科和彼得堡演奏过柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》的中提琴独奏声部。利特尔为中音维奥拉创作和改编了不少作品：两首协奏曲，组曲，大小乐曲和一百多首改编曲；同时，他还写了一些有关乐器学的著作，其中有：《中音维奥拉的历史和它的构造原理》、《五根弦的中音小提琴》等。

利特尔在中提琴艺术史上的作用和意义在于他使长期以来轻视中提琴以至不采用中提琴作为独奏乐器的观点，在 19 世纪下半叶得到了改变，因而出现了演奏发音饱满有力的大型中提琴的音乐会中提琴家。但是，利特尔所推广的这种自己制造的样板乐器——中音维奥拉，远不是每一位中提琴家都能够胜任地演奏的。然

而在19世纪70年代以后使中提琴成为一种独奏乐器并重新引起人们的兴趣，正是从利特尔开始的。必须说明，“利特尔的中提琴”现在还在流行，但只有那些具有长手臂、手指有力的中提琴家才使用它。因而可以说在上个世纪产生的乐器在我们这一时代仍具有相当大的价值。

奥斯卡·涅德巴尔

捷克中提琴家奥斯卡·涅德巴尔（1874—1930）在音乐艺术的许多领域里显示出自己的才能。他既是优秀的中提琴家和钢琴家，又是卓越的指挥家和作曲家。他的中提琴演奏活动于1891年在著名的捷克弦乐四重奏团中开始，直到1906年，前后共15年，尔后他离开四重奏团，把自己的后半生全部贡献给作曲和指挥事业。

捷克四重奏团建团后历经几年，取得了卓越的成就，在欧洲的众多室内乐团中也是名列前茅的。他们的演奏为自己的祖国争得了荣誉。匈牙利小提琴家卡尔·弗莱什介绍捷克四重奏团时写道：“这个四重奏团的出现是四重奏演奏史上的转折点。多年来，听众习惯于把这样的组织看成只是第一小提琴占统治地位，这是在约阿希姆年代的四重奏所固有的格式……现在终于第一次听到了四个平等的、感觉一样的、站在同样高度的个体的合奏，是整个四重奏团在演奏。如今四重奏的演奏活动得以不断地发展，应该归功于这种改革。”㊲捷克室内乐团在许多国家（其中包括俄国）的演出取得了巨大成绩。俄国作曲家——从亚历山大·鲍罗廷到莱因霍尔德·格里爱尔——的四重奏作品在该团的节目里占有重要地位。他们出色地演奏了谢尔盖·塔涅耶夫的弦乐四重奏。塔涅耶夫为向捷克室内乐团表示感谢，把自己的《a小调第四号四重

奏》作品献给了他们，这标志着作曲家对捷克四重奏团的赞赏与友谊。

捷克四重奏团中最积极的环节，它的灵魂，乃是中提琴家奥斯卡·涅德巴尔。他的演奏热情奔放，坚定果敢，紧紧地吸引住其他几位重奏团的参加者。这使四重奏增加了特殊的演奏风格——富于表情、变化多样，不同于古典乐派室内乐音乐的演奏风格。涅德巴尔演奏用的中提琴是第罗尔乐器制作大师高弗里列尔于1768年制作的，它不属于特别好的乐器，然而中提琴家就用它奏出饱满而有力的音响，尤其是在中提琴独奏声部乐段里。四重奏的其他参加者也不需减弱自己的音量，在这种时候，涅德巴尔通常是面对着听众在背奏。中提琴的声音富有渗透力，"远射程的"音特别突出，在大厅最远的角落听起来也清楚动人。

涅德巴尔演奏斯美塔纳的四重奏《我的生活》的中提琴独奏部分特别富于表情，具有真正的艺术家风格（这部作品涅德巴尔演出过上百次）。卡尔·弗莱什指出："……当涅德巴尔在斯美塔纳弦乐四重奏中开始领奏的时候，看来，人们的确是首次听到这样美妙的中提琴演奏。"[38]卡尔·弗莱什称他为"巨人——中提琴家"。

评论家写道，涅德巴尔演奏的中提琴音色富于变化，"有时奏出圆号的富于幻想的音色，有时模仿大管讽刺性的声音，或是倍大提琴强有力的声音以及小提琴的甜美音响。"[39]

室内乐音乐会上演的节目有时是多种形式的，包括四重奏成员分别进行独奏表演。涅德巴尔的演奏通俗，大众化，总是最受欢迎的，虽然不经常有他的节目。

涅德巴尔也同乐队一起举行个人的独奏音乐会，演奏莫扎特的小提琴和中提琴以及乐队的交响协奏曲，还有柏辽兹的《哈罗

尔德在意大利》的中提琴独奏部分。1898年，他在莱比锡演奏了以上曲目，以后又在布拉格演出过两次。评论家雅罗米尔·鲍列茨基写道，涅德巴尔演奏莫扎特《交响协奏曲》的中提琴独奏部分，表现得精巧而自如，完全可以同小提琴媲美。关于演奏《哈罗尔德在意大利》，《信号》音乐杂志指出："没有比他的演奏更完美的诠释了！毫无疑问，'中提琴之王'这样的称谓授予涅德巴尔是当之无愧的。"[40]

由此可见，尽管优秀的中提琴家涅德巴尔的演奏活动较为短暂，然而他却在中提琴艺术史上留下了光辉的足迹。

在19世纪的交响乐队的发展过程中，中提琴逐步地增强和发挥了自身的艺术作用，从而确立了它和其它乐器所享有的同等地位。

中提琴的音色在贝多芬的作品中主要用混合音色来表现。在他的第五、第七、第九交响曲中，他在中心的、关键性的乐段中运用中提琴和大提琴齐奏，以此手段产生巨大效果。作曲家有时突出中提琴声部所特有的音色品质，使它们个性化（如《第五钢琴协奏曲》）。贝多芬在创作中按照古典方式使用中提琴，把它作为管弦乐队的表情乐器。

发展以及使用中提琴的戏剧性特质，是一个极为重要的阶段，也是和管弦乐队的浪漫主义风格分不开的。韦柏歌剧的标题性及具体的音乐形象需要扩展乐队和各种乐器的性能。这就是浪漫派作曲家的管弦乐增长音色作用的原因。中提琴开始作为描绘个性形象的调和色调的色彩斑点来使用。

在柏辽兹的管弦乐曲中，中提琴获得了最可观的发展，他用一定的音色担负戏剧结构性的任务。《哈罗尔德在意大利》中独奏中提琴的音色正是以这种资格出现的。柏辽兹为中提琴在乐队中

的全新的使用开辟了道路，以后由瓦格纳和理查德·施特劳斯加以发展。

在瓦格纳的总谱中，管弦乐复调极为丰富，其中所有的声部（包括中声部）加强了富有表现能力的旋律线，从而增加了管弦乐队各声部的复杂性，并应用了高难度的技术。这种技巧在以前仅用于协奏曲中的独奏乐器。在他的作品中，中提琴声部的复杂性及困难片断也促进和提高了乐队中提琴手的技巧和演奏能力。

瓦格纳之后，在不长的时期内，中提琴在乐队里得到了最大限度的发展。理查德·施特劳斯使富于表情的中提琴的性能在乐队中的运用达到了最高水平。在他的作品中，中提琴的运用实际上范围非常之广泛，从而又迈进了一个新阶段。

在室内乐中，中提琴声部在这种体裁本身的演变中，得以发展和完善。其中的各个声部无论在艺术形象方面还是在乐器的技艺方面都举足轻重。19世纪室内乐出现了像贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、德沃夏克、斯美塔纳等作曲家写的弦乐四重奏这样的珍品。在写作手法上，作曲家对中提琴声部的丰富表达能力运用自如，使中提琴声部在四重奏中的作用提高到了独奏作品的水平。

罗拉和优兰频繁的演奏活动为中提琴独奏艺术大发展的重要阶段作了总结。可以说，在19世纪上半叶，中提琴音乐会独奏家仅有上述这两位。而中提琴独奏音乐会的演出活动，则在以后的几乎长达一百年的时间里处于暂时停顿状态，没有得到发展。19世纪为中提琴写的独奏作品不多，其中两部优秀的代表作品是柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》和舒曼的《童话场景》。

只是到上个世纪的最后30年，中提琴的独奏活动才出现一些生机。这是和中提琴独奏家赫尔曼·利特尔的努力分不开的。他

创造了大型中提琴模式，并大力地宣传它。这也同样地和捷克的中提琴家奥斯卡·涅德巴尔的演奏活动分不开。这些努力都有助于引起作曲家和演奏家对中提琴的重视并把它作为独奏乐器来对待。

---

① 摘引自柏辽兹的论文集《现代管弦乐配器与乐器法》第1卷，第9页，莫斯科1972年版。——原注，下同。

② 《亚历山德罗·罗拉：音乐道路》，第146页，帕维亚1941年版。

③ 高蹈派是19世纪后期法国的一个诗歌流派，鼓吹纯粹艺术，是脱离现实的艺术流派。——译注

④ 引自《格林卡文集》第1卷，第137页，1952年版。

⑤ 韦柏：《音乐家生活》，载《苏联音乐》1935年第7—8期，第13—14页。

⑥ 摘引自柏辽兹的论文集《现代管弦乐配器与乐器法》第1卷，第9页。

⑦ 同上，第81页。

⑧ 尤则福维奇：《交响曲〈哈罗尔德在意大利〉及其作者》，第7页，莫斯科1972年版。

⑨ 同⑤，第85页。

⑩ 尤则福维奇：《交响曲〈哈罗尔德在意大利〉及其作者》，第37页。

⑪ 柏辽兹的《回忆录》，第276页，莫斯科1967年版。

⑫ 同⑩，第61页。

⑬ 索列尔金斯基：《交响乐戏剧结构的历史典型》，第14页，莫斯科1963年版。

⑭ 尤则福维奇：《交响曲〈哈罗尔德在意大利〉及其作者》，第137页。

⑮ 同上，第140页。

⑯ 尤则福维奇：《音乐演奏问题》一书中《克列琴·优兰——柏辽兹的〈哈罗尔德在意大利〉中提琴独奏部分的首演者》，第4卷，第255页，1967年版。

⑰ 见扬波尔斯基著《尼科洛·帕格尼尼》，第129页，1968年版。

⑱ 同上，第130页。

⑲ 同上，第131—132页。然而此说根据不足，只是扬波尔斯基的推测。因为维利奥姆的“倍中提琴”制作于1855年，即在帕格尼尼的大型号中提琴问世20年之后，因此，倒不如说前者受后者的影响。

⑳ 《4世纪至20世纪的作曲家传记和肖像》，第242页，莫斯科1904年版。

㉑ 斯托科夫斯基：《大众音乐》，第113页，莫斯科1963年版。

㉒ 维普利克：《管弦乐队的乐器解释》，第143页，莫斯科1961年版。

㉓ 《指挥家的实践》，第146页，莫斯科1975年版。

㉔ 柏辽兹：《现代管弦乐配器与乐器法》第1卷，第81页。

㉕ 瓦格纳：《论指挥》，见《指挥家的实践》第88页。

㉖ 关于利特尔，请参阅本书有关章节。

㉗ 卡尔斯：《管弦乐配器史》，第227页，莫斯科1932年版。

㉘ 里姆斯基-科萨科夫：《管弦乐法原理》，第8—9页，莫斯科1946年版。

㉙ 科列道尔：《同帕布洛·卡扎尔斯的谈话》，第219页，京兹堡写的序言和注释。列宁格勒1960年版。

㉚ 斯托科夫斯基：《大众音乐》第113页。

㉛ 摘引自巴尔索娃：《古斯塔夫·马勒的交响曲》，第455页，莫斯科1945年版。

㉜ 科列道尔：《同帕布洛·卡扎尔斯的谈话》，第232页。

㉝ 克劳克利斯：《理查德·施特劳斯的交响诗》，第20页，莫斯科1970年版。

㉞ 皮亚基戈尔斯基：《大提琴家》——引自《外国的演奏艺术》第5卷，第156页，莫斯科1970年版。

㉟ 理查德·施特劳斯：《思考和回忆》——引自《外国的演奏艺术》第7卷，第66页，莫斯科1975年版。

㊱ 摘自米赫尔：《简明弓弦乐器百科全书》，第179页，莫斯科1894年版。

㊲ 卡尔·弗莱什：《一个小提琴家的回忆录》——《外国的演奏艺术》第8期，第95页，莫斯科1977年版。

㊳ 同前，第95页。

㊴ 布契奈尔：《奥斯卡·涅德巴尔》，第55页，布拉格1976年版。

㊵ 同前，第39页。

第四章 现代外国中提琴艺术

特蒂斯及其在中提琴艺术中的作用

英国中提琴家莱昂内尔·特蒂斯（1876—1975）是世界公认的第一流中提琴独奏家。他的演奏活动在很大程度上促进了中提琴在音乐会舞台上地位的确立。在现阶段确立和发展中提琴独奏艺术方面，对特蒂斯的作用与功绩怎么估计也不过分。

莱昂内尔·特蒂斯从五岁起开始学音乐，后来到伦敦音乐学院学习，并且开始学习小提琴。在 18 岁那年，他动身去德国，然而很扫兴，只经过半年他又重返伦敦，继续在皇家音乐学院学习，直到 1897 年毕业。

不久，组建弦乐四重奏团，特蒂斯得到邀请担任中提琴手，从此，他与中提琴结下了不解之缘。除了四重奏外，他还参加乐队的演出活动，是中提琴声部的首席兼独奏家。

他的首场中提琴独奏音乐会于 1908 年在伦敦皇家爱乐协会举行。他和乐队一起演奏了约克·鲍茵专为他写的中提琴协奏曲。应该指出，在以后的演奏活动中，音乐家专门为他创作了不少中提琴作品。

很快，在欧洲一些国家和美国举行了中提琴家特蒂斯的音乐会。在他的节目单上有巴赫的《恰空舞曲》（为中提琴改编），柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》的中提琴独奏部分，以及莫扎特的

小提琴、中提琴与乐队的《交响协奏曲》。同特蒂斯一起演奏莫扎特《交响协奏曲》的有著名小提琴大师欧仁·依扎伊、弗里茨·克莱斯勒、雅克·蒂博等。一件值得纪念的趣事是：1924年在伦敦，当特蒂斯和克莱斯勒一起演出莫扎特的这首协奏曲时，报上用下面的词句来评论这首协奏曲："这是不大有名的作品……音乐家演奏了实际上默默无闻的莫扎特《交响协奏曲》。"①

的确，在那时演奏这部作品是罕见的事。如果说，现在莫扎特的小提琴、中提琴《交响协奏曲》已成为很普及的作品，那么，这在很大程度上多亏了特蒂斯的演奏，是他对此作出了贡献。

特蒂斯也演奏了大量室内乐作品，参加室内乐团一起演奏的有卡扎尔斯、阿图尔·鲁宾斯坦等。鲁宾斯坦在谈到对特蒂斯在室内乐团中演奏的印象时说："从开头的第一小节起，我便感觉到在室内乐合奏中有一种新的、在这之前我从未听到过的音响。莱昂内尔·特蒂斯的演奏充分地显露出中提琴那沁人肺腑的歌唱及渗透性很强的声音。这是我有机缘结识并听到其演奏的伟大的艺术家之一，我同他以及蒂博和鲁比奥一起演奏过勃拉姆斯的《c小调四重奏》。他在第一乐章中的独奏，优美的音色直到现在还在我耳边回响。"②鲁宾斯坦继续写道："当时艺术工作室里在演奏莫扎特的四重奏，我们正在吃晚饭，帕布洛（即卡扎尔斯）突然在门前站起来询问：'是谁在拉中提琴？'卡扎尔斯一下子就把注意力集中到特蒂斯发出的音响上，尽管他当时离得比较远。应该说这是两位伟大的艺术家幸运的相逢。真是奇异得很，他俩竟是同年同月同日（即1876年12月29日——译者）出生的，多么巧！"③

特蒂斯把他同卡扎尔斯一起于1931年在伦敦演出理查德·施特劳斯的《唐·吉诃德》当作是自己创作生活中的重大纪念日。

1937 年，特蒂斯宣布不再进行音乐会的演出活动。但仅过了两年他又重返舞台，他的演奏活动继续下去，差不多直到他生命的结束，成为高龄演奏家演奏生涯的典范。

特蒂斯写了两本书：《再也没有灰姑娘》和《我和我的中提琴》。

特蒂斯荣膺诸多受人尊敬的奖赏和名位：1946 年荣获科贝塔室内乐音乐演奏金质奖章；1950 年，乔治六世国王授予他“大不列颠帝国勋章骑士团骑士”称号；1964 年帝国爱乐协会奖给他一枚金质奖章。

1976 年，为了纪念特蒂斯诞辰一百周年，在伦敦成立了国际中提琴家协会英国分会并举行了纪念活动。

当代卓越的中提琴家普利姆罗兹

威廉·普利姆罗兹（1904—1982）给同时代的人留下一个长期不解的谜：一位年轻的、在事业上十分顺利的小提琴家——伴随着他的将是锦绣前程——，却在 20 年代末美丽的一天，决定改换自己的专业去拉中提琴。这是为什么？要知道，那时中提琴还没有成为流行的独奏乐器，而且中提琴独奏家寥寥无几，这更加令人大惑不解。如今，全世界都知道普利姆罗兹的名字，他的演奏活动在中提琴艺术史上达到了顶峰。可以说，当时那位年轻音乐家果断地迈出的一步仿佛是一种天意，由这一步开始走向伟大的前程。后来，中提琴家普利姆罗兹曾这样简明地表示：“中提琴——这是我的选择，它是我最喜爱的表现手段。”④

威廉·普利姆罗兹把中提琴独奏艺术提高到与小提琴和大提琴所能达到的同样的高度。难怪他的名字同当代卓越的演奏家卡

扎尔斯、皮亚基戈尔斯基、克莱斯勒、海菲兹并列榜首。

评论界一致公认普利姆罗兹是一位卓越的演奏家，用最佳的词汇来赞美他，以“神圣化”一词形容他纯净优雅的音色，对他完美的技巧、无懈可击的音乐审美以及把握音乐风格的准确性等各方面都有极高的评价。

普利姆罗兹多次到世界各地进行巡回演出，在世界上最好的音乐厅演奏，同著名的乐队和指挥家合作参加各种音乐节。他首演了许多当代作曲家的中提琴作品。他的艺术创作生活不仅仅表现在独奏的演出范围之中，他还是辉煌的室内乐演奏家（同海菲兹和皮亚基戈尔斯基一起拉三重奏，同施那贝列姆、西盖蒂、富尔尼合作钢琴四重奏，参加伦敦的弦乐四重奏组等等）。他在美国全国广播公司乐队（即NBC）工作多年，在著名指挥家托斯卡尼尼的指挥下，担任交响乐团首席中提琴。此外，必须谈到他在美国、日本、澳大利亚等国家办中提琴班和技术研究讨论会等广泛的教学工作。普利姆罗兹有很多学生在全世界各大乐团任职或音乐院校执教。他还撰写了一些有关中提琴演奏方法的著作和回忆录。

威廉·普利姆罗兹于1904年生于苏格兰的格拉兹戈一个中提琴演奏家的家庭。他的小提琴启蒙教师是他的父亲，后来随利特尔继续学习。音乐的才干加上对音乐的热爱，使年轻的普利姆罗兹很快地成长起来。同时他也开始进行创作。他10岁那年，就已经能精彩地演奏门德尔松的小提琴协奏曲，没有人怀疑他会成为优秀的小提琴家。以后普利姆罗兹去了伦敦，继续他的小提琴专业学习（在伦敦市政厅音乐学校），技艺日臻成熟。1923年，他在伦敦举行了第一场独奏音乐会。在乐队的协奏下，他成功地演奏了拉罗著名的《西班牙交响曲》和技巧复杂的、精美的爱尔加

小提琴协奏曲。

第二年，普利姆罗兹获得金质奖章，并以优异成绩毕业于市政厅音乐学校，随即到著名的比利时提琴家欧仁·依扎伊的班上继续深造。恰恰是在依扎伊的家中，普利姆罗兹开始被邀请参加四重奏和其他室内乐的中提琴声部演奏。普利姆罗兹一来到依扎伊的班上，依扎伊立刻注意到这位年轻的小提琴家对中提琴的特别喜爱，因而在后来果断地支持他成为中提琴独奏家的志向。

1930 年，普利姆罗兹成为著名的伦敦四重奏团的中提琴手。在五年的时间里，他随四重奏团到许多国家巡回演出。其间，他精心地准备自己的中提琴独奏节目。在南美洲的一次巡回演出中，他在里约热内卢非常成功地举行了独奏音乐会。他那迷人的中提琴音色和“新的”独奏乐器的精湛技巧使听众为之震惊。此后他在美国定居，加入托斯卡尼尼领导下的乐队，偶尔也进行独奏演出。然而过了四年，他便离开了乐队，全力投入独奏家的演奏活动和中提琴的教学活动中。

中提琴独奏家普利姆罗兹的成就主要得益于他在几年中同美国著名男高音歌唱家克鲁克斯的多次合作演出。他们的音乐会从 1942 年开始，在音乐大厅的每场演出都吸引了大批听众。

美国著名的小提琴教育家塞缪尔·阿普尔鲍姆指出：当你听了普利姆罗兹的演奏之后，就会得出一个结论：高难度的技巧乃是演奏好中提琴的必备条件。

“普利姆罗兹善于把演奏小提琴时所能有的全部光辉夺目的技巧应用到中提琴上。他极为全面地展现了中提琴的演奏艺术，其中包括音响、技巧以及对音乐的诠释。”⑤

普利姆罗兹能够出色地演奏各种不同风格和体裁的作品。在同乐队一起演奏作品的时候，他的演奏气势恢宏，对作品有哲理

性的解释，独奏中提琴强有力的声音能“冲破”乐队的音响结构。而在演奏室内乐和独奏作品时，他的演奏则典雅清晰，表现出大艺术家的手法，演奏技艺炉火纯青。

在普利姆罗兹上演的节目里，绝大多数是为中提琴创作的新颖作品。他出色地演奏过现代作曲家沃尔顿、欣德米特、米约、波尔特等人为中提琴与乐队写的协奏曲，也多次演奏勃拉姆斯、欣德米特、本杰明等作曲家写的奏鸣曲。然而在他的演奏活动中占特别重要位置的是柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》（中提琴独奏部分）、莫扎特为小提琴和中提琴以及乐队而作的《降E大调交响协奏曲》和巴托克的《中提琴与乐队的协奏曲》这三部杰作。

《哈罗尔德在意大利》是他长期演奏的保留曲目，他同指挥家毕切姆、缪思、库舍维茨基、托斯卡尼尼等人合作上演过这部作品。这部作品是普利姆罗兹演奏生涯的顶峰。他在《哈罗尔德在意大利》中的演奏表现出他真正完美地掌握了中提琴。令人无法察觉的、精巧细致的换弓，使柔和的连奏（legato）连续不断、而饱满的大幅度的颤指（揉弦）又使优美的旋律更加宽阔。普利姆罗兹轻巧地克服了技巧上的困难，演奏得那么灵巧自如。他把中提琴的独奏部分作为哈罗尔德形象的化身，给予这一形象以有兴味的和与众不同的解释。他心目中的哈罗尔德既不是一个无神论者，也不是一个脱离现实生活的人物，而是一位内心极为善良、高尚的人。作曲家柏辽兹写道：“……演奏家应该深刻理解他演奏的作品的思想内容，以求精确地解释作品”。⑥中提琴家普利姆罗兹对于交响曲《哈罗尔德在意大利》的演奏正是如此。

普利姆罗兹曾先后同多位小提琴家合作演出过莫扎特的《交响协奏曲》，而最辉煌的要算与海菲兹的合作。他俩的演奏技巧高超娴熟，使整部交响曲具有鲜明的色彩。更奇妙的是，他们的演

奏使作品充满生机，体现出时代感。又由于他们吸收了许多富有表现力的现代演奏手段，从而使莫扎特出现在全新的历史时期，而不是让他的作品成为18世纪博物馆中的展品。这里既有合情合理的自由处理，又有生气勃勃的音响，全曲的演奏从容自如、迷人而优雅，同莫扎特的风格紧密地结合在一起。在这部作品中，中提琴的作用一点儿也不亚于小提琴——这是两件平等的乐器。普利姆罗兹和海菲兹相比，无论是在当代的演奏家中或是在中提琴与小提琴两个不同领域里，都是齐名的。这两位演奏家皆为极出色的器乐演奏大师，其演奏有着各自鲜明的个性，然而对莫扎特作品的理解却达到了共识。海菲兹和普利姆罗兹共同演奏的莫扎特《交响协奏曲》乃是两位音乐家最杰出的创作。

在中提琴家上演的节目中，巴托克的《中提琴协奏曲》也是现代最受欢迎的作品之一。该曲由普利姆罗兹于1949年首次演奏。他赋予巴托克协奏曲以演奏家的生命，而他对这部作品的解释已成为中提琴家们的楷模。他演奏这部作品技巧卓绝，一气呵成，感情充沛，犹如同作曲家共呼吸。这里特别要提到的是第二乐章，中提琴家的发音极为华美，音色令人赞叹，并且随着乐曲的发展，精彩地表达了音乐丰富的戏剧性，随后使乐曲进入明亮、纯洁、崇高的境界。

对于中提琴家来说，中提琴的尺寸至今还是个问题，即始终没有一个固定的尺寸。每位演奏家都根据自己的身体条件来选择相适应的中提琴尺寸。但是普利姆罗兹还是认为410毫米至420毫米的中提琴尺寸是最理想的。他本人演奏过为数不少的中提琴，最初他使用的是从他父亲手里得到的阿玛蒂（1600年）兄弟制作的琴。这把中提琴比较小，琴身的尺寸是398毫米，但声音宏亮且异常敏感。对这把琴，普利姆罗兹非常满意，同时对他的另外

一把美国当代提琴制作大师迈尼格制作的琴也赞不绝口。后者比阿玛蒂琴尺寸稍大，声音的力量胜过前者。音乐大师说："……在同乐队合作演奏时，就更需要毫不费力就能流畅地发出音响，尤其是在低音弦（即C、G弦）上。在这方面，这把新琴使我惊喜不已。"（指迈尼格制作的那把。）⑦1955年，普利姆罗兹得到一把由安德烈亚·瓜尔涅里制作的珍品。这把于1697年制作的硕果中仅存的中提琴，保存完好，音色优美无比。它的尺寸是413毫米。

研究家们区别乐器的优劣是以能否发出饱满悦耳的音色作为标志的。他们认为普利姆罗兹的演奏所以能发出那么优美的声音，是与他使用的无与伦比的精美乐器分不开的。当然，在演奏时，普利姆罗兹非常注意良好的发音，以至每个音符都很讲究。他演奏的泛音非常明亮，令人神往。他对颤指（揉弦）的运用也很有独到之处，从而达到了出神入化的效果。他说："……颤指的速度应该是有控制的，应根据音乐内容和表情的需要决定。"⑧普利姆罗兹在中提琴的演奏手段中经常采用一些不同于小提琴的奏法，譬如他经常使用空弦和第一把位。毫无疑问，这是小提琴家们在小提琴上所不愿意使用的。普利姆罗兹指出："中提琴指法——这是一门新的艺术，多年来尚未形成通常的固定惯例。"⑨

教学活动在普利姆罗兹的艺术生涯中也占有重要的地位。到他这儿求学的中提琴家来自世界各地。重要的是教授挑选学生条件苛刻，并有一套独特的教学方法，他的教学法取得了丰硕的成果。实践证明普利姆罗兹是一位优秀的教师。

现在简单谈谈普利姆罗兹的一些训练方法和教学原则。

"我做的第一件事"——这位艺术大师说——"是检查年轻演奏者的手。未来的中提琴演奏家必须具备宽大而有力的手，这是非常重要的，因为中提琴的尺寸要求手指的伸展、压力要比演奏

小提琴大得多。手的负担也要比拉小提琴重得多。多年的经验告诉我，没有力量的小手，在将来一定会遇到许多困难和麻烦，给未来的演奏者带来无尽的失望和烦恼。”[10]

他不断地提醒自己的学生，要加强颤指的训练，无论什么时候，不管哪个乐句都不能没有颤指，甚至技术困难的经过句在分段和慢速度来练习时也必须用颤指演奏。演奏音阶也必须同样用颤指。他主张用不同的速度来练习颤指，以适应乐曲音乐内容的需要。

普利姆罗兹强调持琴时左手大拇指要放松，认为这是特别重要的。“夹紧琴颈是危险而有害的”——教授警告说。为了放松大拇指，他建议开始时不使用大拇指来练习一段不长的技术性乐句，而后再把大拇指靠在琴颈上，但不让它紧张。用这种办法能够提高大拇指放松的能力。

关于右手，普利姆罗兹说：经常能看到有的学生出现不正确的握弓（紧紧地抓住弓子），手指在弓杆上既没感到平衡，也感觉不到力量，结果是立刻就会影响到音质。为了使手指握弓的位置做到正确、自然，他建议要做专门的练习。这个专门练习同前面的一样，应当一开始就不用拇指持弓，把弓放在弦上。普利姆罗兹指出：“……这样就立刻迫使其它手指用力持弓。做到这一点之后，就应该努力把弓子翻转到反面，再转回来。完成这个练习之后，再把大拇指放到弓杆上做同样的动作。”[11]

普利姆罗兹本人右手大拇指稍微有点儿弯曲，指尖碰到中指，而小指总是放在弓杆上，甚至在用弓尖演奏时也不抬起来。“找到手指在弓子上的自然位置，并且要放松，这是我时时刻刻的要求，”演奏家说。

中提琴及其发音有它的特殊性。要使中提琴发出好的声音往

往会比小提琴难得多。学生常常在演奏中提琴时用弓子压弦，普利姆罗兹认为这会产生很糟糕的、似乎是“喑哑的”声音。他说：“我通常避免使用‘压’这个词，比这更好、更确切的词是‘推’弓或者‘拉’弓。这样就可以构成自然的音响。”但非常重要的是，这位教授又忠告说：“在弓子开始接触弦时总是要有一个很轻的起奏，甚至在演奏很轻很轻的乐句或细微变化时也是如此。”⑫

关于改编作品，普利姆罗兹认为小提琴的乐曲大部分都不适用于中提琴演奏。如巴赫的《恰空舞曲》用中提琴演奏声音很不自然（由小提琴移植）。而大提琴组曲改编成中提琴曲，听起来则很悦耳。以他之见，小提琴作品中的维奥蒂第 22 协奏曲以及贝多芬三首奏鸣曲（G 大调、A 大调、e 小调）的改编效果较好，用于中提琴的演奏比较合适。中提琴演奏大师普利姆罗兹认为克莱采尔为小提琴写的练习曲用于中提琴相当好，应该拉一辈子。

鉴于在演奏、教学活动中所作出的丰功伟绩，普利姆罗兹荣获了各种荣誉和奖赏。1953 年伊丽莎白女王授予他《大不列颠帝国勋章骑士》荣誉称号，不久又获得了英国伦敦市政厅音乐学校荣誉成员称号。1970 年，普利姆罗兹获得美国教师协会最佳中提琴教育家年奖。这个大奖是每年授予全世界优秀音乐家的，其中：卡扎尔斯、皮亚基戈尔斯基、梅纽因、西盖蒂、斯特恩等音乐家皆曾获此大奖。

1979 年，美国举行了以普利姆罗兹命名的国际中提琴比赛会，以此庆祝他诞生 75 周年（当时普利姆罗兹还在世）。组织这次大赛说明这位卓越中提琴家的巨大国际威望。参赛的 18 位音乐家来自美国、加拿大、日本、委内瑞拉。一等奖获得者乔治·沃尔特是美国旧金山交响乐团的中提琴首席，二等奖获得者是普利姆罗兹的学生、日本中提琴家高平。

普利姆罗兹对苏联中提琴学派以及它的奠基人瓦吉姆·鲍里索夫斯基表示好感，并予以高度的评价。他表示，总有一天他会亲自造访莫斯科，去进一步了解和认识苏联的中提琴学派，并结识其代表人物，这将是他最大的心愿。

列格尔的三首中提琴独奏组曲

在室内乐音乐史中，独奏奏鸣曲和组曲体裁的形成和确立，意义深远。早在18世纪的头25年间，就出现了小提琴的奏鸣曲和帕蒂塔（17至18世纪的组曲名称——译者），还有大提琴组曲，其代表作品是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫为大提琴写的六首独奏组曲，这是脍炙人口的珍品。然而，令人不解的是，这样辉煌的作品起初并未确立其应有的地位，当然也就不可能得到继续发展。与巴赫同时代的作曲家泰勒曼大概是按照巴赫的方式，也创作了小提琴独奏《十二首幻想曲》，还有俄国作曲家、小提琴家汉多什金写了三首小提琴独奏奏鸣曲。但他们的这些作品在艺术上的作用和价值都没能达到巴赫的奏鸣曲和组曲那么完善和精美的程度。

19世纪浪漫主义风格的作品中没有这种体裁的新作品出现，而且巴赫的小提琴奏鸣曲由舒曼配以钢琴伴奏在19世纪中期才出版。直到20世纪，在列格尔和欣德米特的创作中，独奏奏鸣曲和组曲才继续得到发展。

类似这样的作品的创作，发展得如此不平衡，中断时间如此之长，原因何在呢？我想是因为巴赫的奏鸣曲和组曲大大地超过了当时的演奏能力，所以当时他的作品还不能被人完全理解。卡扎尔斯就此指出："像在许多其他方面一样，当时巴赫已经走在了时代的前面。"[13]应该说，随着一大批卓越的演奏家的出现，在19
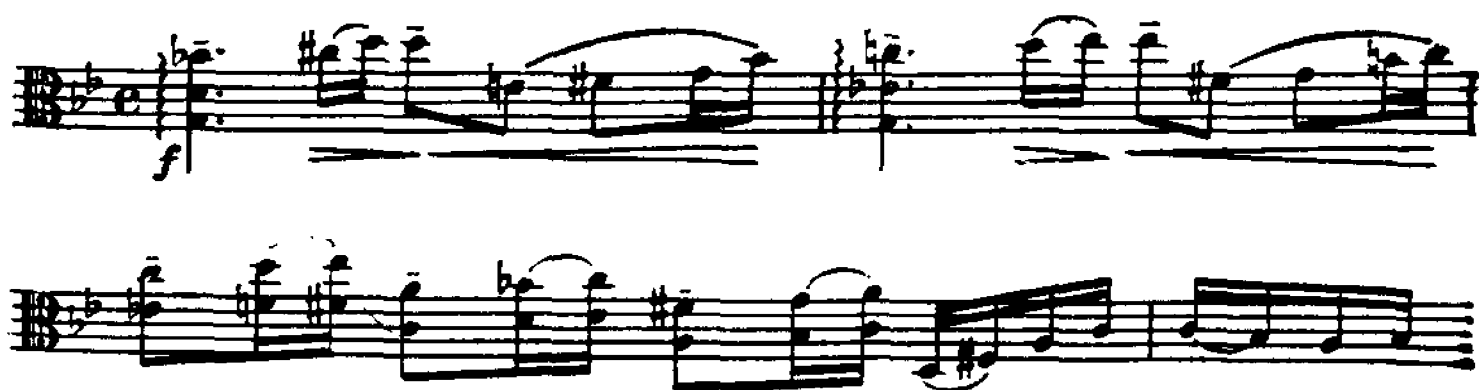
世纪和 20 世纪之交，这些作品才真正受到重视。演奏艺术的巨大突变与跃进，使人们才有可能对几乎被人们忘掉的独奏奏鸣曲和组曲的体裁感到兴趣。于是，在这一时期，音乐会舞台上出现了中提琴独奏家：列格尔、涅德巴尔、特蒂斯，以及晚一些时候的欣德米特、采尔尼。或许，这可以解释为中提琴写的独奏奏鸣曲和组曲作品出现的原因。

关于马克斯·列格尔（1873—1916）的创作特点，著名的德国作曲家梅耶尔写道："他是古典主义和现代乐派之间极为重要的承上启下的人物之一，他继承了起源于 16 至 17 世纪为巴赫、贝多芬、勃拉姆斯等作曲家所接受的古老的德国传统。"⑭

列格尔 1915 年为中提琴写的三首组曲是这方面的代表作。作曲家在这些作品中凭借德国古典作曲家的遗产，使用了古老的器乐组曲的音乐形式。但组曲是用现代的音乐语言来写的，其中出现了自由的转调和尖锐化的和声。

第一组曲 g 小调。可以把它同巴赫为小提琴独奏写的《第一奏鸣曲》相比较，也是按照四个乐章的对比结构形式（慢—快—慢—快）写的，具有久远的 18 世纪的特征。第一乐章的主题发展集中而有分寸，分解和弦令人激动感人肺腑。对中提琴的运用，手法宽泛而自如，可以说达到了现代演奏的高度：

谱例 33 Molto sostenuto
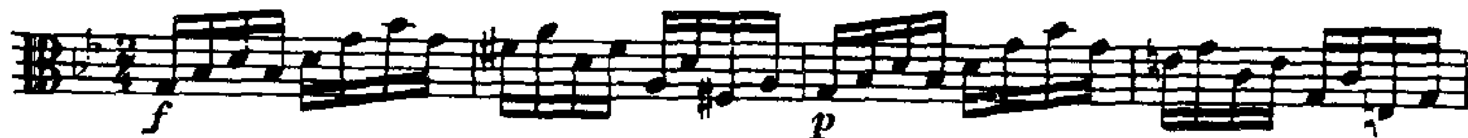


第二乐章是谐谑曲。活泼和富有朝气的性格。由于大量的双音以及中提琴的低音区和高音区的自由对比，在技术方面造成相当大的困难。

谱例 34 Vivace



组曲的第三乐章某些地方近似于巴赫的《第一奏鸣曲》的西西里舞曲，如歌的音调，旋律的发展从容不迫，潜藏着复调音乐的成分。虽然与巴赫之间还有差距，但毕竟相当清晰、明了。最后一个乐章是技巧辉煌的乐章，全曲从头至尾是在一个快速的律动之中，构思新颖，光彩动人，演奏起来恰似行云流水，一气呵成。这一切应归功于作曲家对中提琴的娴熟运用：高难度的技巧以及各音区的有特色的色彩对比等等。

谱例 35 Molto vivace



第二组曲是以贝多芬时代的古典交响乐的结构作为基础的。第一乐章速度灵活多变，第二乐章慢板，第三乐章小步舞曲，第四乐章快速的终曲。

第三组曲从结构形式和形象内容以及使用中提琴的乐器性能来看，都与他的第一组曲有相似之处，但在艺术性方面要稍逊一些。

列格尔的三首中提琴独奏组曲，就其艺术成就而言，在中提琴文献中占有很高的地位。

中提琴在德彪西和拉威尔作品中的作用

随着19世纪末到20世纪初音乐艺术多姿多采的创作潮流的出现，配器法相应地得到了进一步的发展。它全面地挖掘了管弦乐器的潜力，出现了不寻常的乐器搭配组合，以寻求更丰富纷繁的色彩。这一切，不能不对管弦乐队中提琴声部的形成产生影响。

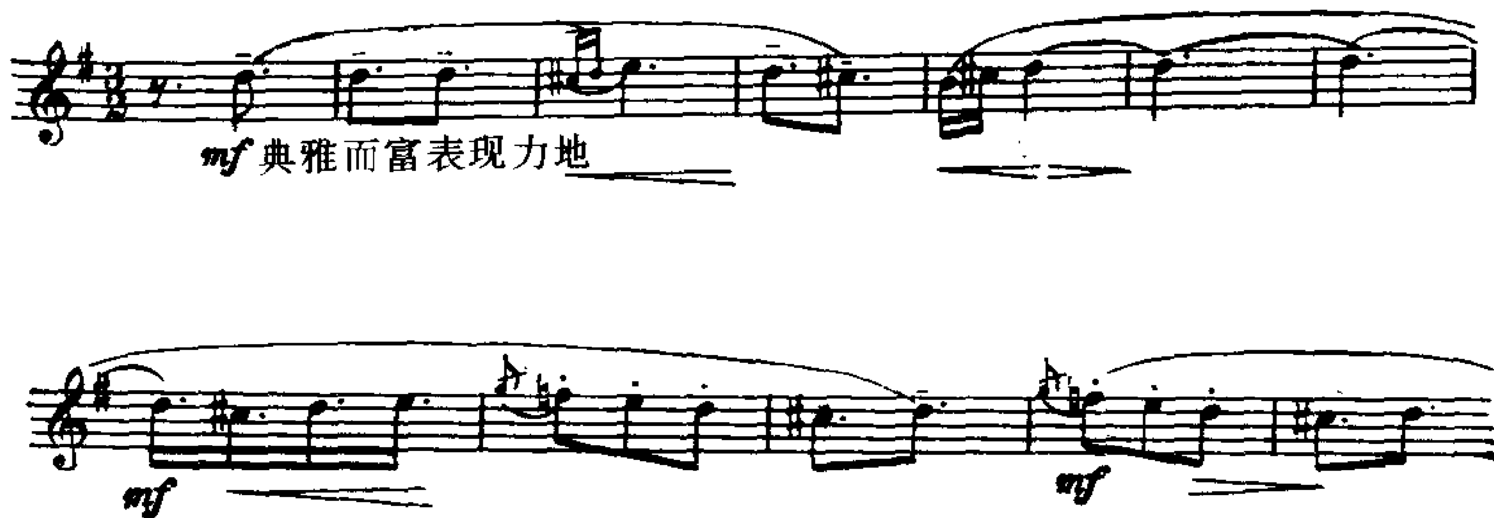
中提琴经常同似乎是与它本性相差甚远的新的乐器结合。在克洛德·德彪西（1862—1918）的交响乐夜曲《彩云》中，中提琴同双簧管结合起来，产生了美妙的音响效果。这两件乐器奏出令人陶醉的旋律，充满了忧郁、沉思的情调。

谱例 36 Modéré



在《伊贝丽亚》中，中提琴与双簧管的类似结合完全是另一种音乐形象，另外一种色调：焦躁不安的、奇妙的主题，好像是简单的民间乐器在演奏：

谱例 37 自由地、有表现力地



这两个例子可谓一目了然地验证了里姆斯基-科萨科夫关于
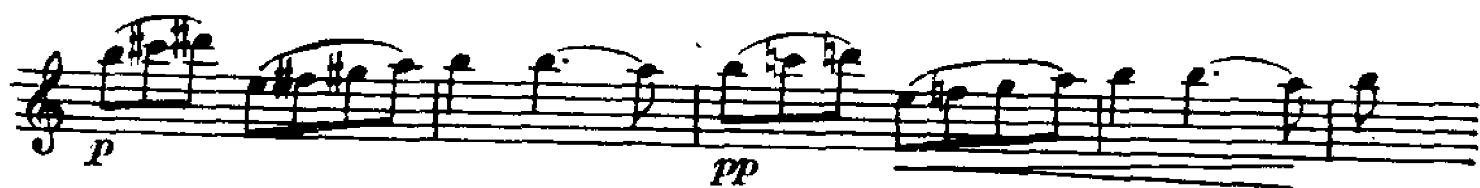
音色倾向的说法：音色擅长于描绘旋律的情绪。在这方面，任何乐器（包括中提琴在内）的潜力都是取之不尽的。

在德彪西生命的最后几年里，他的主要创作是室内乐体裁的器乐曲。他有意为各种乐器写一系列的奏鸣曲，可惜这一愿望没有来得及实现。在他已完成的作品中，最为世人瞩目的是为长笛、中提琴和竖琴写的三重奏奏鸣曲。这部作品所采用的不同音色的结合非同寻常，它产生的精致奇巧的音响效果更可谓与众不同。中提琴声音的加入，给奏鸣曲精巧奇妙的气氛带来一种异彩：时而温柔、脆弱，时而辛酸、略显紧张。中提琴比长笛低八度奏出极优美的旋律，与长笛的音色融为一体。尔后，中提琴同竖琴结合，又稍许突出了中提琴声部。总之，在这首奏鸣曲总的音响中，中提琴优雅而奇妙的音色大放异彩。

莫里斯·拉威尔（1875—1937）的管弦乐法技巧娴熟，配器效果颇佳。中提琴在作曲家的笔下占据着相当突出的地位，给人留下很深的印象。在他的作品中，中提琴虽然仍在中声部，但作曲家是把它作为旋律声部来使用的，当然这只是在不长的插部段落中。如在舞蹈诗《华尔兹》中，第六至第十小节，主旋律就由中提琴演奏，其雾一般的音色让人感受到音乐刚刚开始，把人们引向特定的音乐环境之中。在第二组曲《达夫尼斯和赫洛亚》中，只用一把中提琴独奏一小段旋律，突出了与众不同的色彩。而在令人神往的儿童芭蕾舞《鹅妈妈》中的最后一场《魔力花园》中，用中提琴在很高的音域独奏。在这个音域里辛酸而略带喊叫的音色，使人预感到梦幻般的童话气氛。

谱例 38 缓慢、庄严地





中提琴在斯特拉文斯基作品中的运用

在伊戈尔·费多罗维奇·斯特拉文斯基（1882—1971）的作品中，对中提琴的色彩及性能的运用极其精致，可谓老练异常。在组曲《春之祭》的总谱上，有各种各样的使用中提琴的例子。中提琴或是以自身一组的身分出现，或是在中提琴独奏的段落同其他的乐器相结合。

在芭蕾舞的第二部分《少女的秘密游戏》中，一开始把中提琴分成六个声部来演奏歌调旋律，产生不同凡响、别致的音响：
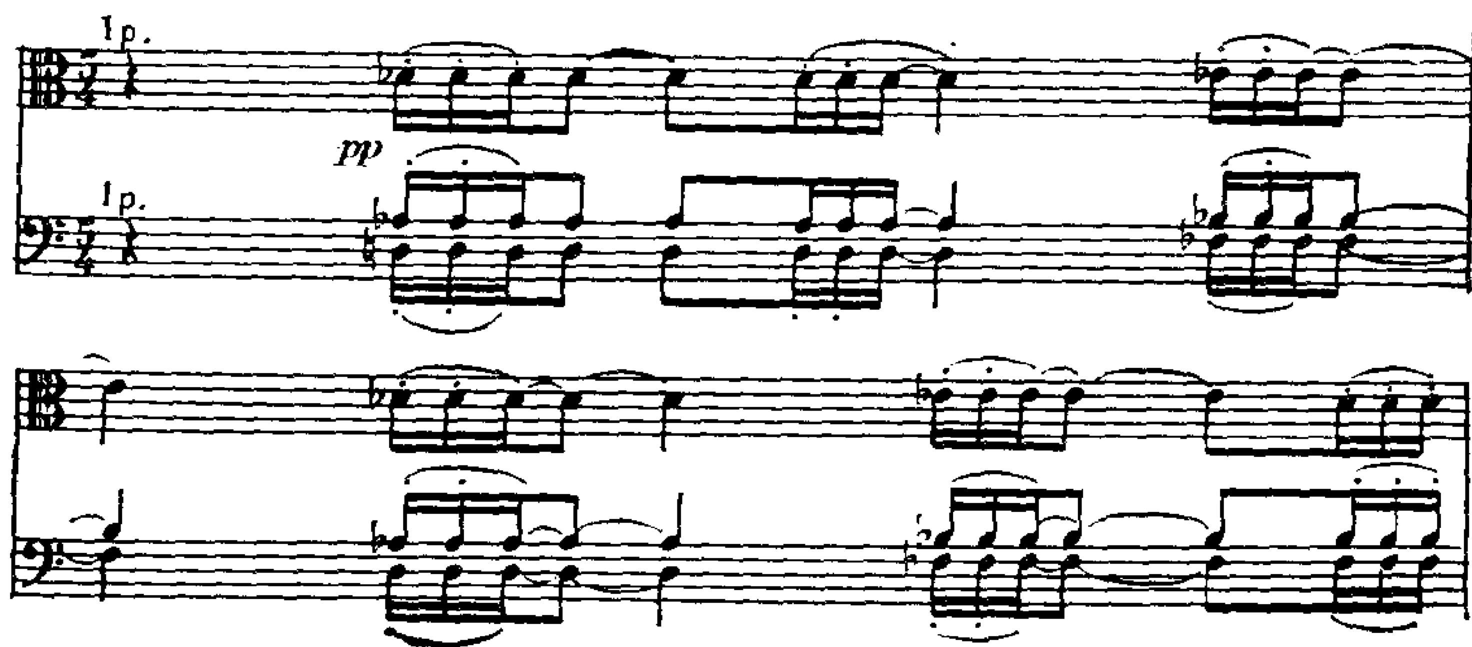
谱例 39 Andante con moto

molto cant. ma non

这段歌调与中提琴声音天然特征的联系，在此处各声部都十分清晰，这是由作曲家恰当地运用了该音域所产生的效果决定的。

音乐学家指出，在《春之祭》的总谱中，由于作曲家掌握了古老的深层次的民间创作，所以管弦乐配器建立在艺术上模仿原始乐器及原始合唱音响的基础上。这样第二乐章一开始，由两把中提琴同两把大提琴结合演奏“引子”的旋律音型，这种全新的音色音响使人联想到颇似古老的原始乐器所演奏出来的音响：

谱例 40 Largo



芭蕾舞剧《俄尔甫斯》（古希腊神话中的诗人及歌手——译者）的音乐具有古老明朗的音色与情调。音乐学家鲍利斯·雅鲁斯托夫斯基说：“《俄尔甫斯》的音色极为精致，它的配器织体具有透明色彩。”舞剧一开始在音色方面非常富于表现力，此处运用了古希腊的音列（多里亚调式）。中提琴的音色精巧地渲染了竖琴的音色，立刻把听众引向遥远空幻的远古世界，就像笼罩上朦胧的薄雾似的。在作品的结尾处有相似的乐段出现，而这次是两把小提琴代替中提琴，这时呈现出的是另一种更为清彻明亮的色彩。

舞台上的场面是俄尔甫斯在歌唱，他的歌声使恶女人深受感动，于是，送还了俄尔甫斯的妻子欧里狄克。中提琴独奏在两把

大提琴伴奏下演奏动机，那略显低沉的中提琴的音色带来了平静的时刻：

谱例 41 Poco più mosso



在室内管弦乐《敦巴顿橡树园协奏曲》总谱上，三把中提琴同三把小提琴并列，它们在作品中承担着主要任务。第二乐章的中提琴主题类似《法尔斯塔弗》的主题，引人入胜：

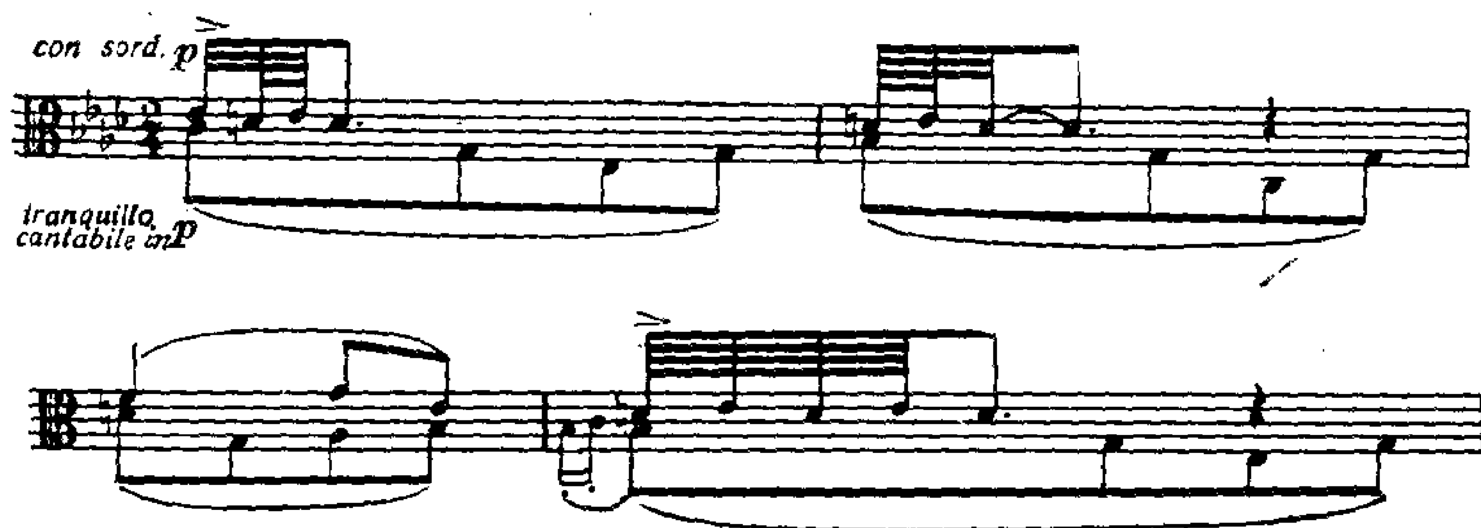
谱例 42 Allegretto



1944 年，斯特拉文斯基完成了中提琴独奏曲《悲歌》。这是作曲家唯一的一首中提琴曲。《悲歌》的创作，是比利时“波雷阿尔特弦乐四重奏团”的中提琴家普列沃为纪念该团的奠基人、第一小提琴演奏家阿·奥尼（1944 年逝世）而向作曲家预订的作品。

作曲家的任务是用单声部的弓弦乐器的各种手段完成复调音乐作品。斯特拉文斯基创造性地解决了这个问题。从曲子的名称出发，作曲家不使用分解和弦、重音以及生硬刚强的弓法，因为它们可能妨碍音乐进行的均匀和流畅。为了创造出双声部复调，作曲家仅仅使用双弦。因此，从《悲歌》的内部结构看，它是双声部创意曲；而从形式看，它是由呈示部与再现部围绕着中间的赋格曲化乐段的三段体。虽然它在音乐的结构和音乐语言方面较为复杂，但是《悲歌》这部作品旋律性和歌唱性强，中提琴的音色与音响效果同乐曲的形象和内容非常吻合，配合得极为和谐。

谱例 43 Lento
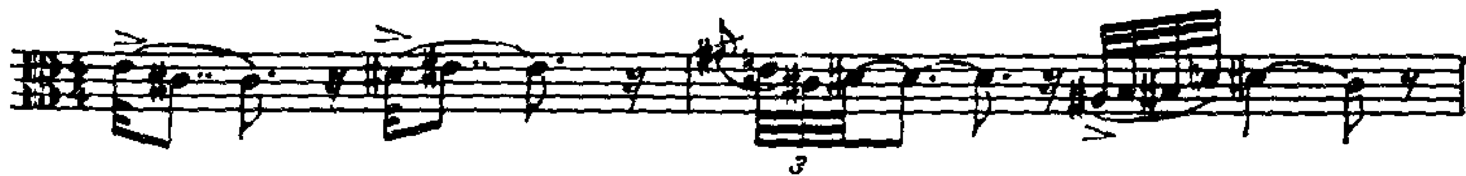


中提琴在巴托克和埃涅斯库创作中的运用

巴托克（1881—1945）把民间曲调视为“最高的艺术，完美的典范，是小型艺术珍品，像巴赫的赋格曲或是莫扎特的奏鸣曲那种大型曲式一样。”⑮

巴托克的音乐思维是以肯定民族音乐作为基础的。他在民间创作中寻求新颖和改革的思想，在此基础上锤炼出自己独一无二的个性风格。在巴托克的音乐中，旋律和各种乐器所固有的典型音色的联系十分紧密。

在《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》的第三乐章中，演奏主部主题的中提琴音响深厚饱满，凝聚了异乎寻常的表现力。在这里，中提琴的音色及装饰精致的旋律与艺术形象不可分割地成为统一的整体。这段音乐如换成其它的乐器演奏是不可能像中提琴那样充分表现出这一主题的：

谱例 44 Adagio molto
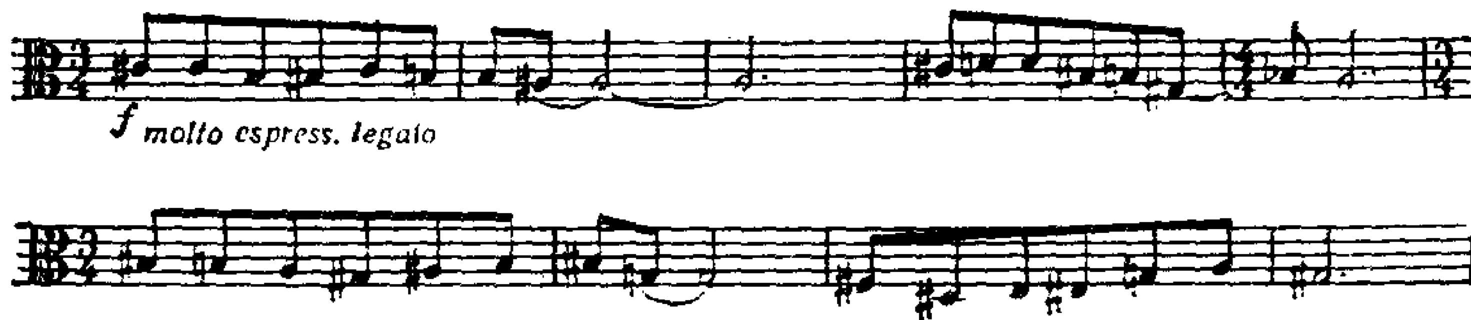




巴托克的最后一部大型作品——为乐队写的协奏曲，在配器的音色方面达到非常雅致的程度，在评定无论哪一种乐器的音色时，乐器音色的作用都同旋律本身的作用一样重要。

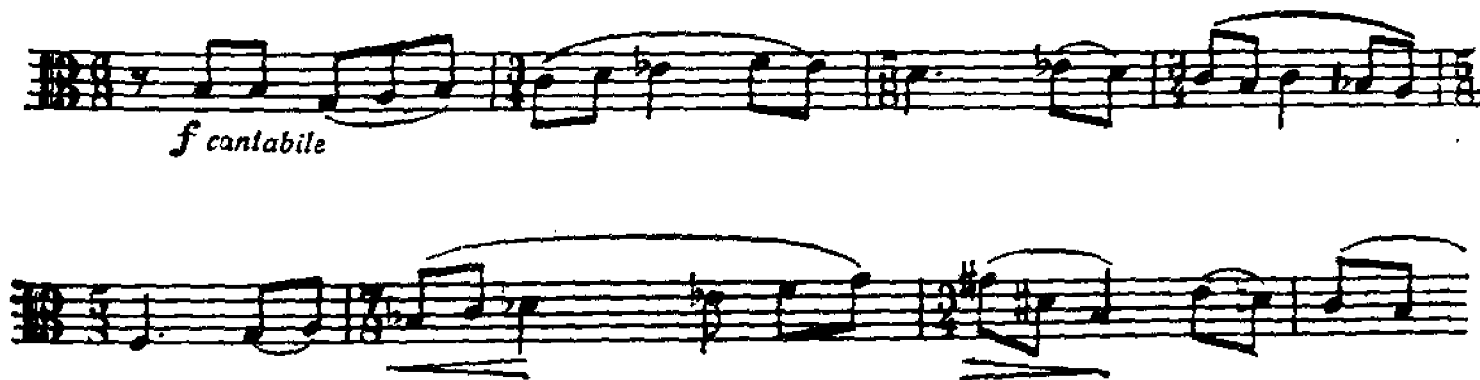
在第三段“悲歌”中，宣叙调风格的中提琴旋律具有悲哀的特征。它出现在“哭哭啼啼的……极为凄凄惨惨的送葬的哀歌”（巴托克语）乐段之后。而中提琴的“阴郁的”音色，突出了这段旋律中从悲观绝望过渡到虚幻的短暂平静时起伏荡漾的不稳定情绪：

谱例 45 Poco agitato mosso



第四段“中断的幕间曲”由中提琴演奏旋律，象征着作曲家对匈牙利的热爱。中提琴奏出带有宁静忧伤色彩、充满古老曲调的美丽的主题：

谱例 46 Allegretto



巴托克最后的《第六四重奏》的主导动机是悲伤的、如歌的、

调性不肯定的旋律。它以不同的和声和各种音色结合的形式出现在每个乐章之前。它最初作为四重奏的序奏由中提琴独奏奏出，主题本身和它的音色体现同巴托克 30 年代的交响乐作品，尤其是和《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》有许多共同之处，中提琴扮演了主导音色的角色。

巴托克为中提琴和乐队写的协奏曲

这首协奏曲是巴托克应中提琴家威廉·普利姆罗兹之求而创作的。1945 年夏天，作曲家就已经有了相当详细的作品草稿，为此，1945 年 9 月 6 日他写给普利姆罗兹如下的一封信："我很高兴地通知您，您的中提琴协奏曲已经准备好。只剩下写总谱了，这不过是机械性的工作而已。如果不发生什么意外，我希望经过五周或六周的时间就可以全部完成，接着就可以在十月下旬寄给您总谱，几个星期后再寄给您钢琴谱（假如非常需要的话）……乐队的配器比小提琴协奏曲简洁而透明，您的乐器音色比较神秘而有阳刚之气，必然会对作品的整个特性产生影响。最高音到 A，不过我最好用较低的音区。作品用高技巧风格写成。可能有几处经过句演奏起来不方便或者演奏不了。关于这一点，我们还可以按您的愿望进一步商量。"⑯

然而，这首协奏曲未能顺利完成，因为 1945 年 10 月 26 日巴托克在纽约逝世。作品仍是草稿，的确是详细的草稿，不过在许多地方只能靠推测。过了四年以后，巴托克的《中提琴协奏曲》终于由威廉·普利姆罗兹在美国首演，乐队指挥是安塔尔·多拉蒂。巴托克的学生和朋友蒂博·谢利用了四年的时间进行了艰苦细致的、然而成效不大的收尾工作，才给予我们听到这位伟大匈牙利作曲家最后一部作品的机会，虽然我们不能无保留地接受它，因

为我们不可能知道作曲家本人在最终完成作品时是如何构想的。马尔泰诺夫谈了如下的观点："总而言之，为中提琴和乐队写的协奏曲的音乐是很有兴味的，但是，尽管力所能及地进行收尾工作，就其所产生的影响而言，这部作品仍不如巴托克晚期的其他作品。……然而在这部作品里，巴托克的创作手法，与巴托克其它作品一样具有新颖的艺术构思，这一点是毫无疑问的。"⑰

第一乐章——中速、奏鸣曲式。其中包含两个基本的主题。第一主题以中提琴的独奏为开端，以后是同几乎听不出的乐队伴奏一起进行，突出了虚无缥渺、捉摸不定的情绪。从开始的几个小节起就能感受到它的脱离现实的消极情绪。这种情绪逐渐确定下来并带有一种紧张成分，使主题一步一步地扩展和变化，愈来愈富于表情。

谱例 47 Moderato
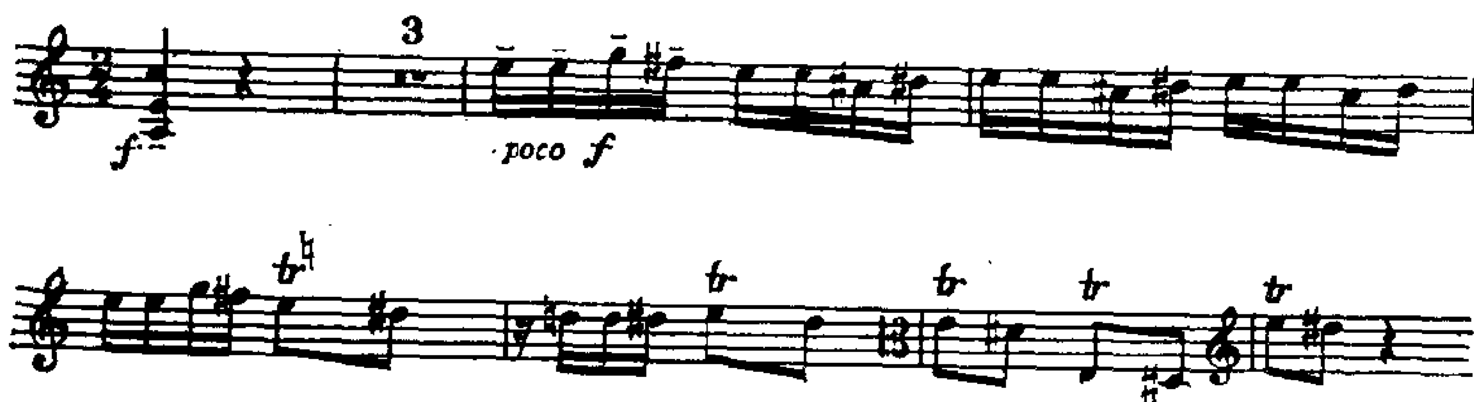


第二乐章——"虔诚的柔板"，也许是协奏曲中最好的部分。它充满了匈牙利民歌的音调，极其动听而富于旋律性。音乐的特点是开始时紧张、充满戏剧性而有点悲剧色彩，随后逐渐发展为明朗乐观和崇高的音乐形象。中提琴忧郁而刚毅的音响特性，在戏剧性部分表现得淋漓尽致。中提琴的音色成为形象生动的音乐内涵中的主要因素。甚至在乐章的明朗乐观部分，乐器高音区（其本色是尖锐的）也突然变得柔软，以至带着温柔色彩：

谱例 48 Adagio religioso



第三乐章终曲有很多匈牙利民间舞蹈的节奏，中间乐段的五度音程能使人联想到风笛的音色。整个终曲非常活跃、动荡而有弹性，技巧辉煌，但仍然显露出某种未完成的痕迹。

谱例 49 Allegro vivace
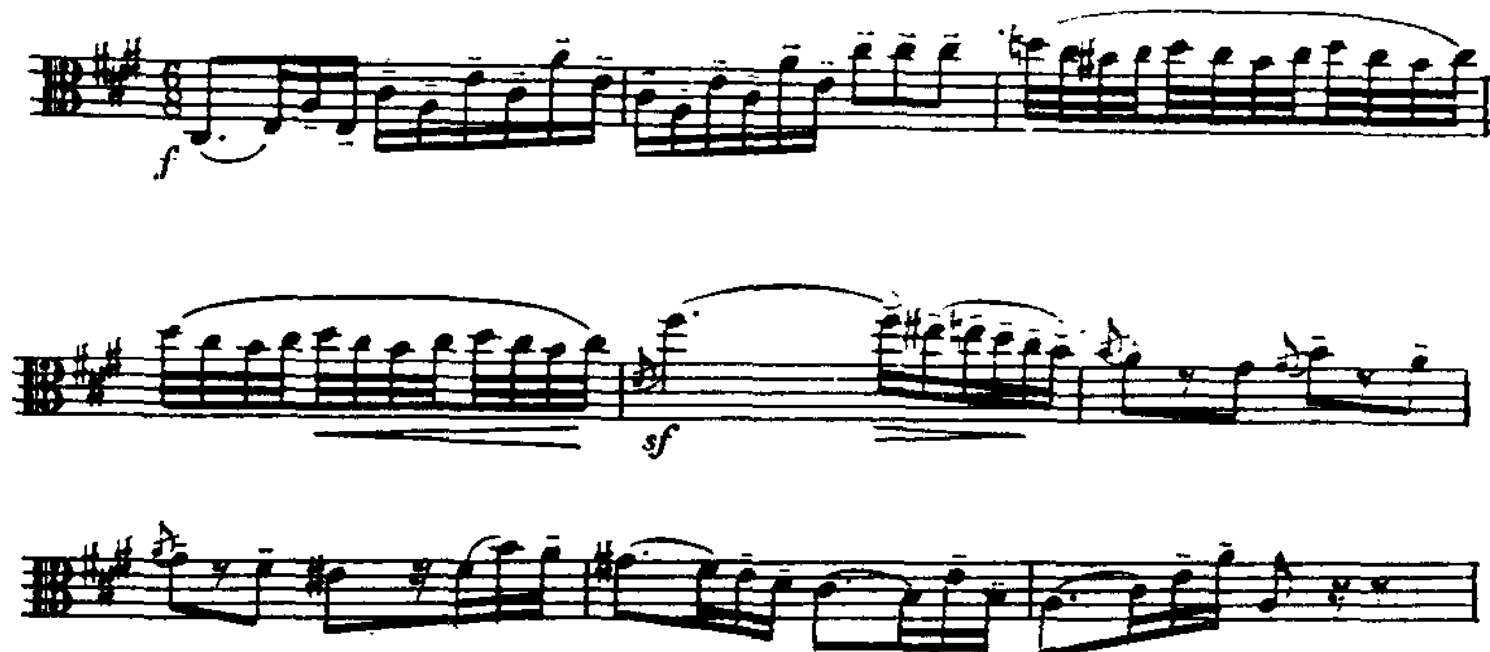


苏联第一位演奏巴托克协奏曲的演奏家是菲多尔·德鲁日宁，后来有很多苏联中提琴家演奏过这部作品。这部协奏曲曾由米哈伊尔·托尔培戈演奏并录制了唱片。

乔治·埃涅斯库（1881—1955）的创作得益于他对民间莱乌塔音乐的研究。他的作品的即兴风格和流畅的宣叙调风格即来源于此。第一首《罗马尼亚狂想曲》是一部具有鲜明的民族风格、热情洋溢的作品，充满了罗马尼亚民间音乐所固有的舞蹈节奏和音调变化。这一切都通过光辉鲜明的配器出色地结合在一个完美的艺术整体之中。

在《狂想曲》中，许多片断的演奏是由独奏乐器来担任的，其中有一首舞蹈的旋律就采用中提琴独奏。此外，中提琴那富于表达能力的特性表现得淋漓尽致。正是它那激动不安、热情如火的音色赋予这段优雅的旋律以活泼生动的造型画面，使人感受到罗

马尼亚民间乐器的音响：

谱例 50 Posement



在 1905—1906 年间，埃涅斯库完成了两部作品，中提琴在这两部作品里都是作为独奏乐器来使用的。这就是为声乐、中提琴和大提琴写的《多伊纳》（摩尔达维亚文，意为歌曲。——译者）和为中提琴、钢琴写的《音乐会练习曲》。

中提琴在奥涅格尔和米约创作中的运用

阿尔图·奥涅格尔（1892—1955）的交响乐作品中管弦乐语汇的特色是沉稳、矜持而审慎。正如音乐学家帕夫钦斯基所指出的："评论奥涅格尔的管弦乐，有一种解释，即它近似弦乐四重奏体裁。作曲家为了使自己的音乐思想的表达完全摆脱纯技巧的装饰性的成分，就采用了这种体裁。"⑱

奥涅格尔出色地在管弦乐队中发挥了弓弦乐器的五个声部的作用。他使用弦乐器，其中包括中提琴，演奏具有各自不同特点的旋律。作曲家喜欢使用分弓奏法——这种弓法常常和弦乐器刚毅坚强的音响特点相联系。他的《第二交响曲》第一乐章的第一
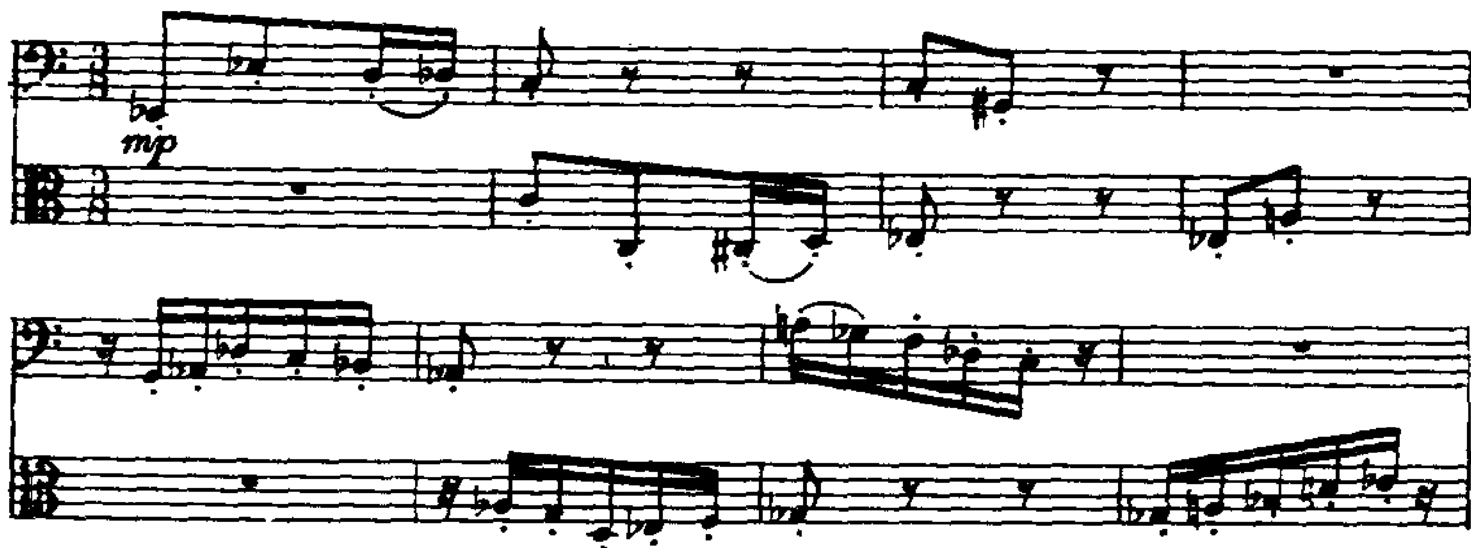
主题‘快板’就是这样的。中提琴，更确切地说是中提琴独奏，在这首交响曲中发挥了出色的作用。独奏乐器演奏单音调的动机，在整个第一乐章里多次重复，具有很强的艺术效果。中提琴的主导音色好像围绕着如怨如慕、如泣如诉的固定音调进行模仿，缠绵不已。作曲家本人构想的这个引导动机是“疲惫的和软弱无力的”：

谱例 51 Molto moderato



在《第五交响曲》的第二乐章——这个独具一格的凶险的怪诞诙谐曲中，中提琴与低音单簧管模仿对话的乐句其音色不同凡响，精采别致：

谱例 52 Allegretto



奥涅格尔为中提琴与钢琴写的奏鸣曲

《中提琴奏鸣曲》完成于 1920 年（献给卡扎德絮），奥涅格尔的作曲风格在这一时期形成了。就在这一年，出现了法国作曲家“六人团”，他们以其不同于古典乐派的反对立场，使之近似于印

象派和新浪漫派。奥涅格尔在“六人团”中是最突出的作曲家，但他的风格与“六人团”的其他作曲家大相径庭，不同之处在于同古典派的联系，尤其是和德国大音乐家们的联系。奥涅格尔说：“在艺术上要想前进，应当密切与以往的联系……分枝若脱离主干，会很快地枯死。”[19]

作曲家在20世纪20年代初期创作出用于室内乐的一系列作品，大多是套曲形式的奏鸣曲，其中有两首小提琴的、一首大提琴的和一首中提琴的奏鸣曲。它们都有共同的特点，首先是极为严谨而真诚。奥涅格尔对他的大提琴奏鸣曲说的一番话也可用于中提琴奏鸣曲:“正如在所有的奏鸣曲中一样,此处是多主题结构，但是‘每个登场角色’都和自身的土壤联系着，并且把只有它自身才具有的各种因素充分调动起来，它们各自归纳于一个管弦乐声部：大提琴归纳于弦乐器，钢琴归纳于木管乐器、铜管乐器和打击乐器，并按照最完整的‘权力分配’的规则进行表演。归根结底，大提琴与钢琴用的是同一种音乐语言，然而每件乐器又保持着自己独特的风格，不脱离每件乐器所特有的音乐句法范围。”[20]在为中提琴写的奏鸣曲中，多数情况下，有力的、积极的形象，与抒情的、田园诗般的、或是造型艺术的形象形成对比。总的来说这是表现喜悦的、乐观主义的对待世界的态度。现实的悲剧性对比将是奥涅格尔以后作品的特色。

第一乐章——活泼的行板，按其结构而言是带着阴郁而紧张的抒情性情绪。慢速度部分与快速的第二部分交替出现。在第二部分中生硬粗糙的主题令人想起了他的《第二交响曲》的主部（《第二交响曲》的创作要晚得多，于1941年完成）。在行板中，钢琴与中提琴独奏的音色进行对比，而在“活泼的快板”部分，它们又组成一体，但毕竟赋予了每件乐器以自由的旋律，这一点在

发展的对位中充分表现了出来。奥涅格尔指出："……和声可以在短期内掌握，重要的是对位法，它确定各个声部的律动，它丰富了作曲法。和声学的公式正在变得陈旧，而对位法的旋律线条互相交错，总是新颖的，这需要有创造性的才干才行。"㉑

第二乐章——中庸的小快板，开始是牧歌性质的简单而明快的主题。中提琴鲜明而响亮的中音区，突出了旋律浑厚而迷人的特色。第二主题生动活跃，以五声音阶为基础，保持了朴素的田园诗的特色。

谱例 53 Allegretto molto moderato



末乐章——不太快的快板——的民间风格主题，与穆索尔斯基的《图画展览会》中的《散步》有某些相同之处，与它固有的因素和对待生活生气勃勃的乐观态度是一致的。随着乐章的发展，主题逐步渐慢、逐渐宽广，在发展过程中更增加了一种刚毅而坚定的因素。

谱例 54 Allegro non troppo



法国"六人团"作曲家的另一位代表达律斯·米约（1892—1974）在自己的创作中相当重视中提琴作品。他完成了两首中提琴与乐队的协奏曲，中提琴和室内乐队的《夏天小协奏曲》，两首中提琴与钢琴的奏鸣曲，中提琴和钢琴的《四幅画像》。

《第一中提琴协奏曲》是作曲家献给保罗·欣德米特的，后者于1929年首演了这首协奏曲。另外两首为中提琴和乐队写的作品

完成于晚得多的50年代：《夏天小协奏曲》于1951年完成，而《第二中提琴协奏曲》完成于1954—1955年间，是献给威廉·普利姆罗兹的。这些作品的特点是音乐表述简洁流畅，主题对比鲜明，力求显示中提琴的高度技巧性能和特殊音色。

为中提琴和钢琴写的《第一奏鸣曲》完成于1944年，是献给比利时中提琴家热曼·普列沃的，大概这首奏鸣曲就是由他首演的。这部作品附有小标题："据18世纪无名作家主题"，它显示了作曲家复兴旧时器乐艺术之形式及发展手段的构想。

由此可见，这是新型的古典主义的作品，其中，又酸又涩的和声或者是复杂的节奏显示出我们这个时代作曲家的风格。奏鸣曲由四个乐章组成，但每个乐章并不长，它们之间速度不一，形成对比。乐曲形式之简洁和民间音调（尤其是普罗旺斯的民间音调）的运用表现出和法国古典音乐的联系。

欣德米特及其在中提琴艺术中的作用

中提琴家欣德米特

卓越的当代作曲家和中提琴演奏家保罗·欣德米特（1895—1963）对发展中提琴艺术所起的作用极为巨大，堪称当代为中提琴写作独奏曲目的创始人。在他大量的、丰富的遗产中有20多首为中提琴创作或包括中提琴参加演奏的作品。欣德米特还为宣传中提琴做了许多事情——他积极参加音乐会的演出活动，担任中提琴独奏，演奏他本人的作品，也演奏其他作曲家的作品。

演奏家欣德米特第一次在公开的个人作品音乐会上演奏是1919年6月2日，在美因河畔的法兰克福，当时他演奏了自己创作的《小提琴、中提琴和钢琴的奏鸣曲》(Op. 11)。不久，他又演

奏了《中提琴独奏奏鸣曲》(Op. 11 之 5)。以后他又演奏了他自己创作的全部中提琴作品：中提琴与乐队、中提琴与钢琴、中提琴独奏和有中提琴参加的室内乐——这些作品总是由欣德米特本人首演。

1921 年，作曲家、演奏家欣德米特应邀参加瑙埃辛根现代音乐节。这在欣德米特的创作活动中是非常重要的一件大事。为参加这次现代音乐节，组成了阿玛尔—欣德米特四重奏团，该团由此很快名闻天下。这个四重奏团的第一小提琴演奏者是柏林音乐爱好者协会乐队首席里科·阿玛尔，第二小提琴手是瓦尔特·卡斯帕尔，中提琴手即是保罗·欣德米特，大提琴手是莫里茨·弗朗克。

参加这届现代音乐节，使作曲家和中提琴演奏家欣德米特的名字在欧洲各国家喻户晓。四重奏音乐会上也演奏弦乐三重奏奏鸣曲以及独奏奏鸣曲作品。音乐会活动范围很广，先后到过德国、意大利、奥地利、英国，并两次到苏联进行巡回演出。音乐会演出的场次令人吃惊：在一个月里共演出 20 场。在这种情况下作曲家哪有时间来搞创作？然而让人费解的是，就在 20 年代，他已经有不少作品问世了。在为中提琴创作的作品中，由作者写成并演奏的有中提琴独奏奏鸣曲（Op. 25 之一），有为抒情维奥尔琴和钢琴写的小奏鸣曲，为女高音、双簧管、中提琴和大提琴写的小夜曲，为中提琴和室内乐队写的室内乐（No. 5）（首场演出日期是 1927 年 11 月 3 日，由欣德米特本人担任中提琴独奏，同柏林乐队合作演出，指挥是奥托·克列姆帕列尔）。

欣德米特是威廉·沃尔顿和达律斯·米约为中提琴和乐队写的协奏曲的首演者。他时常演奏莫扎特为小提琴、中提琴和乐队写的交响协奏曲中的中提琴声部，同时还经常同施那贝尔、卡扎

尔斯、胡贝尔曼等人一起参加室内乐团演出，演奏勃拉姆斯的室内乐作品。

阿玛尔四重奏团于1929年去苏联巡回演出后不久即解散，但欣德米特又组织了弦乐三重奏团，成员是戈尔德堡——小提琴、欣德米特——中提琴、沃尔弗斯塔尔——大提琴（1937年谢世后由费埃尔曼代替），同时欣德米特也作为中提琴家和抒情维奥尔琴演奏家继续自己的独奏演奏活动。

当代人是如何评价中提琴家欣德米特的演奏活动的？看法各不相同。他参加室内乐团总是受到欢迎。因为他拉的中提琴声音明亮而丰满，同其他的乐器能保持平衡。

1930年，欣德米特被公认为世界优秀的中提琴演奏大师之一。但他的同行、中提琴演奏家特蒂斯和普利姆罗兹认为他的演奏冷淡、感情不够，尽管对他高超的演奏技巧给予了应有的评价，承认他是一位技艺超群的中提琴家。

斯特拉文斯基在《对话》中写道："我最初同欣德米特结识大约是1924年在阿姆斯特丹。在阿玛尔四重奏团音乐会上，他演奏中提琴声部。记得他身材不高，颇为壮实，几乎完全谢顶。那正是广泛地研讨他的创作活动的时候，然而我还没有听过他的什么作品，不能有把握地说我先听到的是他的哪一首作品。我想是那首好听的无伴奏中提琴独奏奏鸣曲（作品11），由他本人亲自演奏（'欣德米特勉为其难地在自己的中提琴上演奏'——这是勋伯格信徒们的评语）。"㉒

俄国指挥家玛尔科在给米亚斯科夫斯基的信（1932年）中写到他听完柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》后的印象："现在我在柏林听到了福特文格勒（1886—1954，德国指挥家——译者）同欣德米特合作演奏这首曲子，我一生中第一次从柏辽兹那儿得到欣

慰……他们在柏林的演奏真是妙不可言。”㉓

欣德米特有写作速度非常之快的罕见才能，还具有能很快背下所写作品的非凡本领，这都是众所周知的。在1934年他录奏鸣曲（Op. 25）的时候，还剩下唱片一面的四分钟没有使用。他在第二天早上5点钟开始写曲子，到8点20分曲子已全部完成，而在9点钟，欣德米特就和大提琴家费埃尔曼一起录唱片了。这是为中提琴和大提琴写的二重奏。1937年4月19日，欣德米特在赴美国芝加哥开演奏会的途中，在火车上完成了第四独奏奏鸣曲，当天晚上就上台演出了这一作品。

欣德米特的独奏活动强度甚至在现代也令人吃惊。马尔科回忆起他同作曲家的交谈。作曲家说：“现在大概可以而且应该只为固定的目标写音乐——为剧院、电影院、学校、体育运动、电台写音乐。”我忍不住问：“您究竟为什么要创作您的中提琴协奏曲？”欣德米特回答：“我在这一季度里演奏中提琴40次，我有创作协奏曲的权利。”㉔

欣德米特最后一次操琴演奏是1962年在伦敦，同大卫·奥伊斯特拉赫合作录制莫扎特的小提琴、中提琴和乐队的《交响协奏曲》。关于这件事，伊戈尔·奥伊斯特拉赫这样写道：“不久，父亲录制欣德米特的协奏曲，这次是由作曲家亲自指挥。录音在‘德卡’艺术工作室进行，特别顺利。父亲对乐曲的解释演奏完全吸引住欣德米特，他表示希望在这张唱片的第二面由他和父亲一起合录莫扎特的小提琴、中提琴及乐队的二重交响协奏曲。欣德米特在年轻的时候曾多次演奏过这部作品，大家都知道那时他已经就是一位非常出色的中提琴独奏家了。尽管这位伟大的音乐家对于莫扎特协奏曲的处理十分引人入胜，但多年不从事中提琴音乐会的演奏活动，准确点说是多年不练乐器（欣德米特经常指挥

乐队)，其结果他自己是知道的。”

“父亲在给我的信中曾写过：‘在德卡同戈伦斯坦合作录制了勃鲁赫的《苏格兰幻想曲》，唱片的另一面由欣德米特亲自指挥录制了他的协奏曲。妈妈会告诉你同欣德米特一起录制莫扎特二重交响协奏曲的不妙的情况。哎，那真是个好主意，可惜没有完成……’父亲一直小心地珍藏着他同欣德米特录的莫扎特《交响协奏曲》片段的磁带录音原声带……作曲家去世以后，大卫·费多洛维奇（即伊戈尔的父亲奥伊斯特拉赫——译者）才收到由欣德米特的遗孀格尔特路达·欣德米特寄来的信：‘我心满意足的是，保罗同您一起合作录制唱片——她写到关于小提琴协奏曲——，我听了全部录音，录音实在是好极了！我想到在伦敦的那些幸福的日子，瞧，只有莫扎特……您是那么慷慨大方，十分感谢您……您得到了您同保罗·欣德米特合作演奏的莫扎特协奏曲的录音拷贝了吗？我多次设法得到这份复制带，可哥伦比亚唱片公司总不肯把它寄来。我很想有一份原封不动的录音，要知道，这是保罗最后一次的中提琴录音……’”㉕
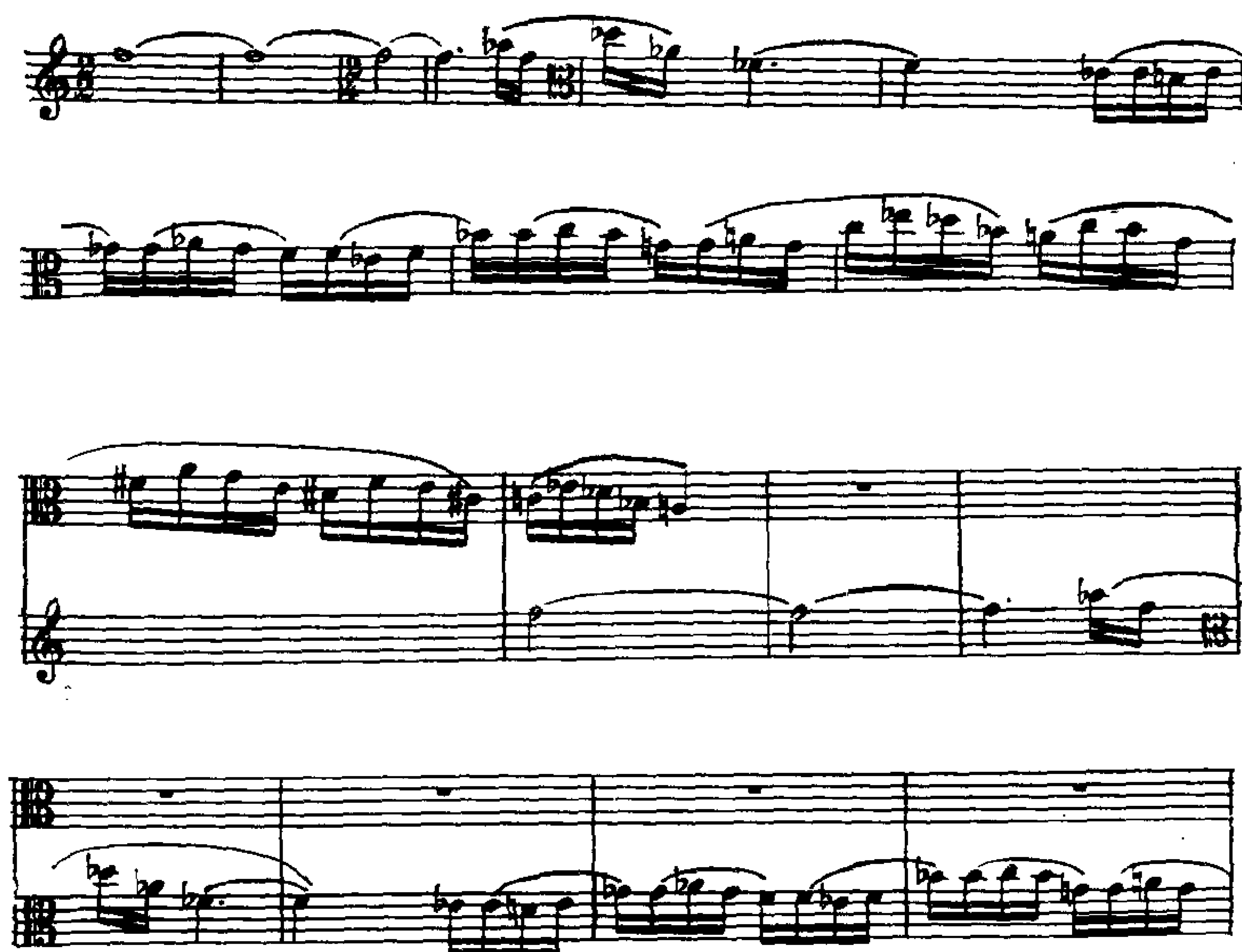
中提琴在欣德米特创作中的运用

作曲家欣德米特交响乐作品的特点是管弦乐协奏曲风格，它以近似于交响协奏曲的原则，用少量的乐器同独奏乐器平等地在音乐会上演奏。从这里可以看到在他的音乐中乐器音色的重要性，每件乐器在总的音响中的独立性。

在非常有趣的交响曲《宁静》中，交响曲、乐队协奏曲和部分独奏协奏曲体裁和谐地交织在一起。交响曲的第二乐章乃是全部由管乐器演奏的小型协奏曲；第三乐章又只是为弦乐队写的，它分成两部分，其中一部分用弓奏，另一部分是拨奏，由此产生出

别具一格的两组竞赛的演奏；两把独奏小提琴和两把独奏中提琴进行华彩乐段首尾相接的反复轮奏。这些独奏的华彩极为精采，效果辉煌。然而具有讽刺意味的是作曲家的创作，好像再现了具有高技巧的传统音乐的“高尚性格”：

谱例 55 Fast



由于作曲家非常了解乐器的特点，加上他的配器结构清澈透明，所以在他的其他交响乐作品里中提琴声部也总是那样鲜明。中提琴的作用与功能是多种多样的，直至可以表现基本主题。譬如在交响曲《画家马蒂斯》的第一乐章和第三乐章。

欣德米特为有弦乐参加的室内乐团创作的代表作品中有三首弦乐三重奏，六首四重奏，弦乐和单簧管五重奏，吹奏乐与弦乐的八重奏。

伊戈尔·贝尔扎曾回忆他对欣德米特演奏四重奏所做的细致而有趣的观察:“我同欣德米特的初次相遇还是在20年代的中期,那时他以阿玛尔—欣德米特四重奏团的中提琴家身分随同这个出色的室内乐团来到基辅,被安排在歌剧院演出。当时欣德米特演奏的四重奏是第二号还是第三号作品已记不清了,只记得可以明显地觉察出他的中提琴声部与众不同,除声部本身具有复杂性之外,旋律 也异常丰富饱满。‘从某时期起,我们开始演奏中提琴和另外三件乐器的作品’——这是李科·阿玛尔在音乐学院与教授们和青年作曲家见面时讲的玩笑话……我清楚地记得,欣德米特是怎样坚决地说过,每个声部自身合乎逻辑的发展是任何和声也不能代替的,无论这种和声有多么好。”㉖

在晚些时候出现的器乐室内乐团中,更经常表现出交响协奏曲的原则,而非室内乐原则,因此,编制就庞大了:七重奏、八重奏等等。在欣德米特写的八重奏中,预先指定由作曲家本人演奏第一中提琴声部,从而突出了炫耀高超技巧的特色。

欣德米特为中提琴写的独奏作品为数不少:有四首中提琴与乐队的作品(《天鹅之舞》,《室内乐第五号》,协奏曲和送葬音乐),三首为中提琴和钢琴写的奏鸣曲,四首中提琴独奏奏鸣曲,一首中提琴和大提琴的二重奏等。其中有一些是他尚未发表的作品。

欣德米特最早的中提琴作品是为中提琴和钢琴写的奏鸣曲及中提琴独奏奏鸣曲(Op. 11 和 Op. 25)。作曲家在这些作品中力求显示出中提琴乐器本身的长处,发挥它的技术以及表现优美旋律的潜力。的确,中提琴奏鸣曲(Op. 11 及 Op. 25)是他把音乐和产生乐声的乐器融为一体的最为出色的例子。音乐“似乎是由乐器本身为自己创作出来的,所以音乐恰似从该乐器的特性中流露

出来的一般……中提琴好像变成活的，自己演奏起来，自我娱乐。”㉗

作曲家创作的第二个重要阶段是创作室内乐和协奏曲体裁的音乐作品。写巴罗克形式的器乐曲，尤其是写大协奏曲体裁，不仅对欣德米特来讲具有代表性，本世纪 20 年代许多作曲家的新的美学思想均同古老曲式不可分割。这仿佛是现代作曲家对浪漫主义音乐及大型乐队的一种反应。此外，还出现了一种愿望，想把独奏乐器以及乐队恢复到原始演奏状态，恢复到自娱的、竞赛的本质上去。当然，巴罗克曲式包含着当代的内容，新的力度，新的运动方式和变化。所有这些都反映在 20 年代中期至 30 年代初中提琴与室内乐队的作品之中。

欣德米特早期的协奏曲，如同许多当时的新音乐一样，把室内乐形式和“侵入的”非室内乐内容相结合。阿萨菲耶夫把这种强硬的大都市主义风格称为“街头的室内乐”。㉘

欣德米特最早的室内乐协奏曲是作品 36 号（钢琴、大提琴、小提琴和中提琴的）。它们有许多共同点：每个乐章独立自主、丰富饱满的复调音乐的叙述，托卡塔代替奏鸣曲快板（Allegro），没有独奏乐器与乐队之间根本性的对比。最好说它们是为了主要乐器和其余的独奏乐器的“需求”而创作出来的。

在《室内乐第五号》中，作曲家竭力表现中提琴的音乐会高技巧性能，这些性能在华彩乐段和即兴乐段得到了充分的发挥。不过基本的主题不在独奏中进行。在这首室内乐中，中提琴独奏（或领奏）主要是完成怪诞的乐段，尤其明显地表现在中提琴同长号和大号的结合上。

在 30 年代初期，出现了一系列被欣德米特称为音乐会乐曲的作品，其中就有为中提琴和大型室内乐队写的协奏曲音乐。通常，

首演总是由欣德米特本人同乐队指挥维利格里姆·福特文格勒合作进行。该作品曾于1930年3月28日在汉堡演出。

音乐会乐曲——这是作曲家创作中协奏曲体裁的继续发展。虽然这些作品仍然具有他早期室内乐协奏曲的特征，但它们毕竟相当明显地表现出成熟的特点和更为平稳的叙述手法。在此，独奏乐器已经与乐队分庭抗礼了。

欣德米特为中提琴和乐队写的第三首协奏曲是《天鹅之舞》，大概这是人所共知的也是作曲家中提琴作品中的最优秀之作。它完成于1935年，由作者同指挥家威廉·门格里贝尔格合作，于同年11月14日在阿姆斯特丹首演。

在这首协奏曲中仍然保持着音乐会上公开演奏的原则，此外更为广泛地和多方面地运用了多种成熟的作曲手段。在这里，民歌的旋律时有出现，还有民族的创作方法，这一切都和音乐会特点有效地结合在一起，产生了一种自娱的、即兴的方式，在这个过程中，作曲家、演奏者和听众仿佛结合为一个整体。

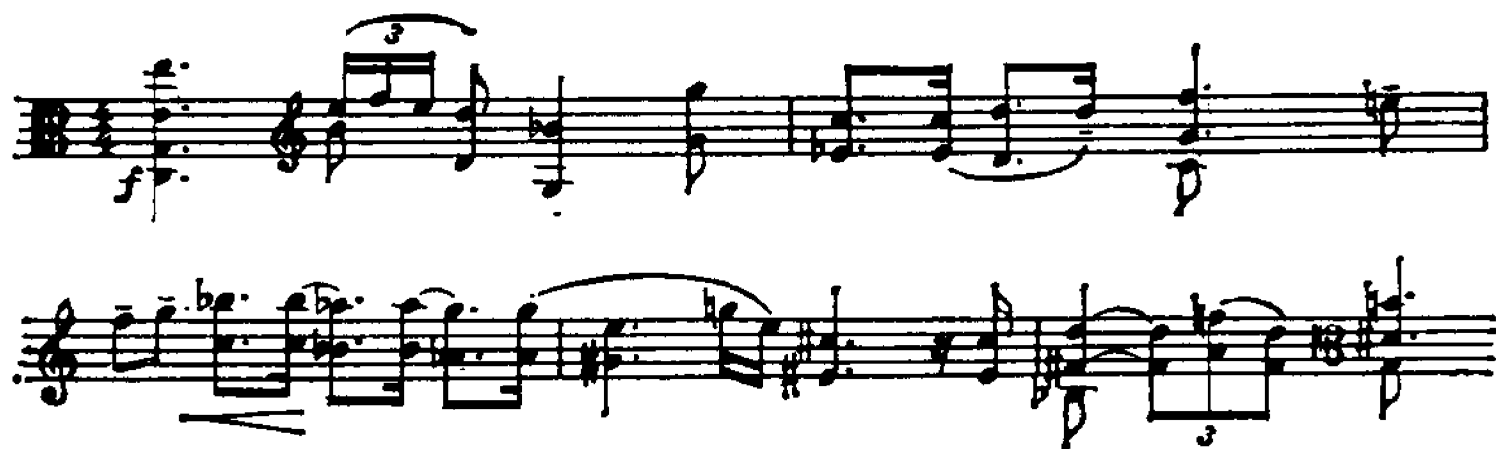
《天鹅之舞》是为中提琴与小型乐队写的（弦乐器只有大提琴和倍大提琴）。不妨在此提一下约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》，后者也同样不用小提琴。可见，这两部作品的配器手法都是为了突出中提琴的独奏（巴赫用了两把中提琴）。

《天鹅之舞》协奏曲的创作以15世纪和16世纪古老的德意志民歌作为基础。在第一乐章中，采用了歌曲《在高山和深谷之间》的旋律；在第二乐章中采用了两首歌曲：《椴树，开花吧，开花吧》和《蹲在篱笆上的布谷鸟》；最后的乐章中出现的是舞蹈歌曲《您不转着烤天鹅吗？》。协奏曲的副标题中有作者对该协奏曲的注解，是以中世纪的背景作为基础的："在愉快的环境中出现了漫游的音乐家，一同歌唱，一同跳舞，即使在遥远的国度也能听

得见、看得见。他以丰富的想象自由地幻想着，以高超的技艺自由地即兴表演，尽情地歌唱和舞蹈。”㉙

在协奏曲中，中提琴独奏的部分成为这个漫游音乐家形象的化身。第一乐章中提琴基本上像是技巧高超的即兴表演乐器。音乐明快、有力，并具有作曲家特有的音乐会风格。

谱例 56 Langsam



第二乐章是一幅抒情风俗画。舞蹈与歌曲交替出现：歌曲（慢速）——舞蹈（快速）——歌曲（慢速）。中提琴集中而温柔的抒情旋律由竖琴音型伴随着。中提琴那独特的音色在富有诗意的民歌旋律中和竖琴相结合，再现了民间以音乐为消遣的精神。协奏曲是同交响曲《画家马蒂斯》在同一时期完成的，欣德米特作品的研究家认为这首协奏曲第二乐章开始的音响同交响曲的第二乐章——《天使协奏曲》有共同之处：
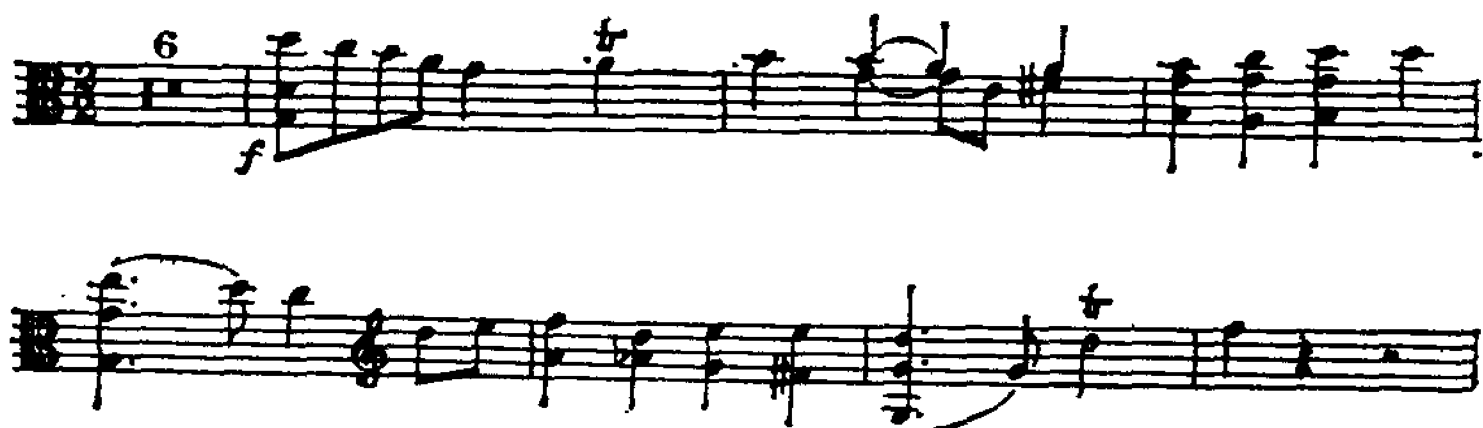
谱例 57 Sehr ruhig



该协奏曲的终曲是在舞曲主题上的变奏曲。此处中提琴的独奏变奏同乐队交替进行，并且是在运动的节奏中的复杂的竞争。中提琴有时是自己在即兴发挥和不受拘束地幻想，仿佛从控制之中

走出来（中提琴部分乃是民间游吟艺人的形象）。

谱例 58 Mässig schnell



为中提琴和弦乐队写的《送葬曲》是中提琴小协奏曲，这是欣德米特的最后作品。

这部作品的创作过程是这样的：1936 年 1 月，作曲家前往伦敦，以便在那儿首演中提琴协奏曲《天鹅之舞》。可是在音乐会举行的前夕，英国国王乔治五世逝世，演出只好延期。英国人向欣德米特提出请求，为纪念英国国王逝世，请他创作并演奏一首随便什么相应的作品。第二天早上《送葬曲》在工作室写成并当场演奏，电台播放时由作者和由亚德里安·鲍乌尔特指挥的乐队一起演奏。这是 1936 年 1 月 22 日的事情。作品的迅速写成，毫不影响葬礼音乐的质量。这是一首优美出色的作品。

协奏曲的特点本是独奏与乐队的相互竞争，该曲当然不是这样。但是《送葬曲》中具有独奏部分和乐队之间的对比。独奏部分开头情绪洋溢，开诚布公，乐队则多少体现出严格、沉重和宗教仪式的风格。在这里也显示出作品的协奏曲实质。一切都服从于高尚、沉重的哀悼之情。

四个不长的乐章连续演奏，音响不断增长，在第三乐章（活泼、快速）达到真正的高亢。结束的广板（Largo）是明朗乐观的合唱赞歌，在最后的几个小节，乐队的终止以大调为背景；中提琴则是在小调上演奏激动不安的和不平静的宣叙调华彩。

“在演奏的时刻到来之前，最出色的代表作品也还是在笔记本上，上面布满了大多数的爱好者们不可理解的各种记号”——阿尔图·奥涅格尔如是说。演奏者的作用和影响，特别是首演，是非常重要的。它在很大程度上决定着作品未来的命运。欣德米特的所有中提琴作品都是由作曲家本人首演，这对于推广和普及这些作品起了很大的作用。

中提琴在马尔蒂努、布洛克、布里顿创作中的运用

捷克作曲家鲍古斯拉夫·马尔蒂努（1890—1959）为中提琴写的作品，在中提琴艺术史上占有重要的地位，其中有：中提琴与乐队的《狂想协奏曲》（1952 年），中提琴与钢琴的奏鸣曲（1955 年），三首牧歌——小提琴与中提琴的二重奏（№2），以及许多有中提琴参加的室内乐作品。在他的管弦乐作品中，中提琴声部也写得很出色。
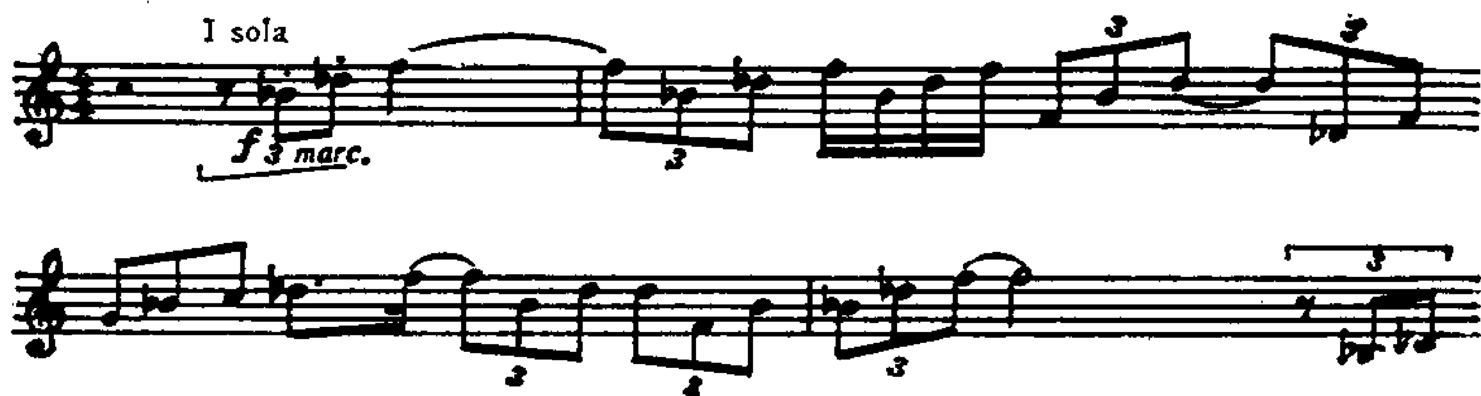
中提琴的音色音响比其它乐器更为经常地吸引马尔蒂努的注意，作曲家一些作品的编制说明了这一点。例如舞蹈《嗳，秦波拉》的音乐用的是男声合唱、两把小提琴、两把中提琴和一把小号。在声乐与器乐系列组曲《日本歌曲》中，声乐部分只用女声声部，器乐部分的编制如下：在歌曲《蔚兰的时刻》中有长笛、英国管、独奏小提琴、四把中提琴和四把大提琴；在歌曲《老人》中有中提琴和竖琴，而在幕间又用英国管和五把中提琴；在《生活的梦幻》里用三支长笛、四把中提琴；在《雪地上的脚印》中，乐队由钢琴、钢片琴、竖琴、四把小提琴和整个中提琴声部组成。

在作曲家最后一部大型作品——《依莎伊的自白》康塔塔中，

弦乐器只用一把中提琴，另外加上小号、钢琴和定音鼓。

在马尔蒂努的交响曲和其他交响作品中，凡是用大型乐队编制的，对中提琴（整个声部或独奏声部）也特别加以关注。作曲家经常在大乐段上安排中提琴独奏，而不把它们当作伴奏乐器。以交响乐作品《弗朗切斯克制作的壁画丑角》的片段为例，作者描绘了神话般的景色：

谱例 59



马尔蒂努的中提琴独奏作品与美国中提琴独奏家利莲·富克斯（生于 1912 年）的演奏活动关系密切，这些作品是献给她的。她是第一位演奏马尔蒂努的《狂想协奏曲》以及中提琴奏鸣曲和小提琴、中提琴二重奏的中提琴家（二重奏是她同她弟弟小提琴家约瑟夫一起演奏的）。

两个乐章的中提琴奏鸣曲是一首精巧卓绝的作品，它并没有运用多少惊人的技术或高超的技巧，而是尽量发挥这件乐器本身所固有的丰富的、如歌的音响，以及深刻动人的表现能力。

三首为小提琴和中提琴写的牧歌于 1947 年在纽约完成。它们同莫扎特的小提琴和中提琴二重奏在某种程度上似乎有相似之处。利·富克斯同约·富克斯的演奏非常出色，从而鼓舞了作曲家再度创作类似的二重奏作品。马尔蒂努正是为了这样的出色演奏家而写了三首牧歌，其中二重奏中两种乐器的乐器性能和音响潜力都得到很好发挥。这三首牧歌 1948 年在纽约首演之后，评论

家们一致称这三首牧歌为"袖珍精品"。

在瑞士作曲家的创作遗产中，有欧内斯特·布洛克（1880—1959）为中提琴与乐队、中提琴与钢琴以及中提琴独奏写的一系列作品。

据这位作曲家的女儿说，中提琴是布洛克极喜爱的乐器。他把注意力转向中提琴，要追溯到1919年。那时，为参加在伯尔尼音乐节期间举行的室内乐音乐比赛，他创作了中提琴和钢琴的组曲。在音乐节上，该组曲由法国中提琴家巴伊演奏，被授予一等奖。后来，作曲家给巴伊的信中写道："我希望您不单单是演奏这部作品，也希望在您的国家里，能因为有您这样卓越的艺术家，并通过您的精彩演奏，使人们更了解中提琴并加倍地喜爱它，以此促进作曲家们为中提琴而写作。"[30]

布洛克为长笛、中提琴和弦乐队写的小协奏曲完成于1948年，这是应美国朱丽亚音乐学校的要求而作的，于1950年首次演出。同年，在芝加哥举行庆祝布洛克七十诞辰的音乐节。作曲家特意为此创作了中提琴和乐队的《希伯莱组曲》（即《犹太组曲》——译者）。该作品在音乐节上由中提琴家普列维与芝加哥乐队合作演出，指挥由拉法埃尔·库贝利克担任。中提琴家普列维的演奏在作曲家心中留下了深刻印象并引起强烈的反响。为此，布洛克很快地又创作了一部中提琴作品《沉思与游行圣歌》，并把它献给普列维。
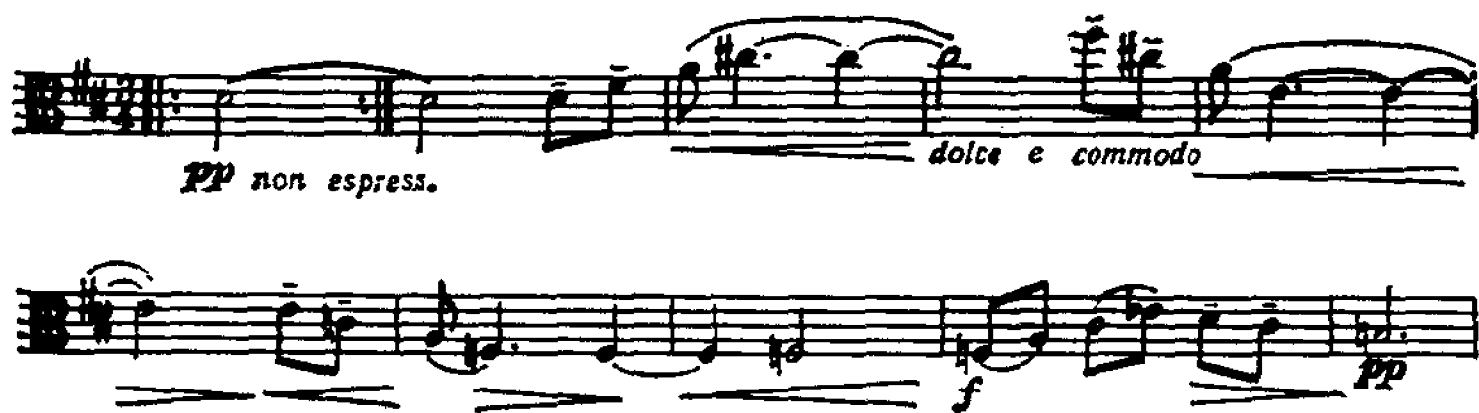
作曲家的最后一部作品是为中提琴写的四个乐章的组曲，于1959年完成，此后不久作曲家即离开人世。布洛克的大部分中提琴作品是以犹太民间音乐为基础的，旋律经过精巧的加工，并运用了现代作曲手段。

卓越的英国作曲家本杰明·布里顿（1913—1976）的作品非

常出色地发挥了中提琴的作用，这不过是指与其他的乐器相比较而言。布里顿本人会演奏中提琴，当然很了解中提琴的性能。古斯塔夫·霍尔斯特在介绍布里顿的文章中对作曲家的青年时代作了如下评述："在这一时期，他已经掌握了中提琴的演奏，从他为弦乐器写的乐曲中可以看到，作者不仅考虑到这件乐器的音响，而且考虑到在演奏它时的感觉——所以在作品中往往每个弓法都细心地作上标记。"㉛

布里顿最普及的管弦乐作品之一是《珀塞尔主题变奏曲与赋格》：这是一部独具一格的写给青少年的管弦乐入门之作，被称为"所有配器课本中最愉快的配器教程"。作曲家很好地展示了乐队中每件乐器最有代表性的性格特征，并考虑到各种乐器在现阶段发展中所取得的成果。给人印象特别深的是弓弦乐器组：在波罗涅兹中，小提琴奏出很漂亮的音响，大提琴的歌唱动人心弦，而中提琴也发挥了自己的特色，在歌唱中奏出宽广的旋律，而且几乎运用了全部音域范围。优美、亲切、沁人肺腑的音响以及独特的饱满音色，又一次证明中提琴所具有的丰富的潜力甚至在简单朴素的旋律中也可以出色地发挥出来。

谱例 60 Meno mosso



1950年，布里顿完成了《悲歌》，这是为中提琴和钢琴而写的，它成为作曲家创作中唯一的中提琴作品。《悲歌》是献给普利姆罗兹的。关于这首作品不平常的创作经过，普利姆罗兹在自己的著

作中作了如下的描述："布里顿和彼得·彼尔斯于 1949 年同时在美国。我与他们在纽约相遇。当我们谈到已经有几年历史的、有威望的奥尔德保罗音乐节时，本杰明提出，是否可以邀请我去参加下一年度的音乐节。我告诉他我很高兴去，可是我最近的计划没有包括去英国访问演出。布里顿说，如果我能应邀前往，他将为我写一首中提琴曲。在这种情况下，我许诺说：我去。于是，他很快就写出了《悲歌》——这套十分出色、独具风格而富有创造精神的变奏曲……。本杰明和我合作首演。不用说，演出地点是在奥尔德保罗。当时我还同另一位同行阿罗诺维契演奏了巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》，与布里顿合作演奏通奏低音声部，我永远也不会忘记这次演奏。"㉜

《悲歌》属于作曲家这样的一组作品：其创作意境乃是根据其他作者作品中的主题。正如本曲在副标题中所标明的：这是 16 世纪的作曲家约翰·达乌连德的歌曲的"再现"。布里顿作品的内容同它的极完善的音乐手段息息相关。作曲家非常善于发挥中提琴的长处，他在作品中十分精湛地运用了中提琴的优美音色及戏剧性的丰富的表现力。该曲的钢琴部分后来由布里顿本人配器改成乐队演奏，使作品规模宏大，更加出色。

当代中提琴演奏家

法国中提琴演奏学派在 19 世纪末开始形成。1894 年，巴黎音乐学院开设了专业中提琴班，领导人是著名的中提琴家特·拉弗日。中提琴班的核心由优秀的大学生演奏家蒙特、卡扎德絮、巴伊和维约组成。后来他们全都成为著名的中提琴演奏家，为法国的中提琴学派奠定了基础。法国学派以高水平演奏艺术称著于世。

特奥菲·拉弗日（1860—1918）是巴黎音乐学院中提琴班的第一任教授，从设立中提琴专业起直到1918年故去，他始终在此任教。他的演奏活动主要是在四重奏和室内乐团。乔治·埃涅斯库把自己为中提琴和钢琴而写的《音乐会小品》献给他，首演这部作品的可能就是拉弗日。

安里·卡扎德絮（1879－1947）1899年毕业于巴黎音乐学院并获得了一等奖。离开音乐学院不久，他就开始了在卡佩四重奏团的演奏活动。从1904年起，他又在埃涅斯库主持的四重奏团中演奏。卡扎德絮是作为音乐会中提琴演奏家登台的。阿尔图·奥涅格尔把自己为中提琴写的奏鸣曲献给他。他的演奏活动大部分是与古音乐协会室内乐团联系在一起的，他在那儿也演奏抒情维奥尔琴。㉝

1902年，在获得首奖的同时，维约（1884—1957）从巴黎音乐学院毕业了。后来他被称作“法国当代中提琴家之父”。在他的老师拉弗日过世后，维约受聘担任巴黎音乐学院中提琴班的教授。维约不愧为他老师的继承人，音乐学院里他的班以培养高水平的中提琴演奏家著称。大部分著名的现代法国中提琴家都出自他的班上：沙叶、日诺、帕斯卡尔等。维约的演奏活动开始于巴黎歌剧院乐队，他在那儿当了多年中提琴声部首席。他经常作为中提琴独奏家在音乐会上演奏法国和比利时作曲家的中提琴作品并使其广为流传。伟大的比利时作曲家约恩根（1873—1953）把自己的作品（中提琴与乐队的组曲，为中提琴与钢琴写的引子与舞曲，以及小提琴、中提琴、大提琴三重奏等）献给维约，由他首演这些作品。

法国中提琴家中最杰出的是巴伊（1882—1974）。他于1900年在音乐学院毕业。他曾参加过好几个四重奏乐团，其中有卡佩的

四重奏乐团。1919年，他作为室内乐演奏家和独奏家赴美国参加伯克夏音乐节，在那里他首次演奏了欧内斯特·布洛克的中提琴与钢琴的组曲。1925年，他在纽约“市政厅”举行了独奏音乐会。同年，巴伊受聘留在美国费城科蒂斯音乐学院任中提琴和室内乐教授，在那儿他工作到1940年。巴伊是一位卓越的教师，在美国培养出许多著名的中提琴家，如莫·阿罗诺夫、约瑟夫·德·帕斯夸里等。

巴伊的独奏音乐会无论在何地举行，华沙或布达佩斯，维也纳或阿姆斯特丹，巴黎或伦敦，成功永远伴随着他。他演奏用的大号中提琴是意大利勃列莎提琴制作大师加斯帕罗·达·萨洛制作的，声音宏亮、优美。巴伊的演奏风格与特色是技术无懈可击，音响丰富饱满，充满灵感，动人心弦。在他上演的节目当中，现代的作曲家欣德米特、约恩根、布洛克的中提琴作品占有重要的地位。

最著名的美国中提琴家之一的保尔·多克特1919年生于维也纳一个音乐家庭。他的父亲卡尔·多克特是位中提琴家，曾参加过著名的布什弦乐四重奏团。保尔·多克特19岁时，已经参加了布什的四重奏团，演奏门德尔松和莫扎特的五重奏中的第二中提琴声部。

1942年，多克特成为日内瓦国际中提琴比赛的优胜者。这一成就为他从事独奏演出活动创造了有利条件。为开演奏会，他曾到过很多国家，起初到瑞士，后来在战争结束以后到欧洲很多国家和美国。多克特演奏活动的独到之处在于他既可以演奏小提琴，又可以演奏中提琴。他经常在一场音乐会上兼奏上述两种乐器。他不认为这有什么困难，他说：“中提琴家需要借助小提琴获得技巧上的促进，而小提琴家又可以借助中提琴得到全面的更丰富的音

响概念。”[34]

中提琴家多克特上演的节目很广泛，形式多样：有中提琴与乐队的作品，室内乐作品和独奏曲目。欣德米特所写的大部分中提琴作品以及沃尔顿协奏曲他都录制了唱片。多克特是勃拉姆斯两首中提琴奏鸣曲的极好的诠释者。他说：“我曾有机会在维也纳按照初版演奏过这两首奏鸣曲，在那份乐谱上标明：‘根据勃拉姆斯作品集’。这份初版本已经包括两个独奏声部——单簧管和中提琴（即两份分谱）。”[35]

保尔·多克特认为中提琴主要是富有表达能力的表情性乐器，他提醒演奏者不要追求或模仿小提琴炫耀技巧的演奏风格。然而他也认为中提琴演奏技巧的潜力是无限的。

保尔·多克特的演奏风格具有优雅、持重、稳健、平衡的特点。他的演奏突出了真正的中提琴的深厚音响。大幅度的颤指使音调更为华美，快速部分显示出中提琴家技巧的完美，然而他完美的技巧并未压倒一切，而是使作品的形象及内容更加完善了。

近几年，多克特开始对室内重奏音乐更加注意，他建立了“罗科科”室内乐团，进行巡回演出和录音。他还是纽约弦乐六重奏团和三重奏团的组织者。

在中提琴家多克特的创作活动中，教学工作占有特殊地位。他在朱丽亚音乐学校、纽约大学、费城音乐学院以及其他高等院校任中提琴班教授并兼授室内乐课。1977 年，保尔·多克特获得美国教师协会优秀艺术教育家年度奖。

瓦尔特·特拉姆普勒（生于 1915 年）具有卓越的音乐会中提琴独奏家的品质。他起初在慕尼黑音乐学院学习小提琴，1933 年成为柏林广播乐团的首席小提琴。然而特拉姆普勒时常在四重奏中演奏中提琴。1935 年赴美国，开始交替演奏小提琴与中提琴。他

经常在波士顿乐团演奏小提琴，并在室内乐团和独奏音乐会上作为中提琴家演奏中提琴。战后，于1946年他作出选择，决定只演奏中提琴。起初，他在各室内乐团，后来大部分是从事音乐会的独奏。在他上演的曲目里，包括最有代表性的古典和现代音乐的中提琴作品。他同艾萨克·斯特恩一起很精彩地录制了莫扎特为小提琴、中提琴与乐队而写的《交响协奏曲》的唱片。特拉姆普勒同克利夫兰乐队一起首演了汉斯·亨茨的中提琴协奏曲。同样，他在美国最先演奏了肖斯塔科维奇的中提琴与钢琴的奏鸣曲。

从自己的演出实践出发，特拉姆普勒指出，尽管自己对作为独奏乐器的中提琴很感兴趣，但是现在，甚至连第一流的中提琴家要演出也有困难，特别是同乐队一起演出，因为愿意在自己上演的节目中包括中提琴协奏曲的指挥家太少了。在瓦尔特·特拉姆普勒的艺术创作生活中，教学工作也占有重要的位置。按照他的见解，每位中提琴家都应该先学习小提琴，使自己的技术能达到演奏莫扎特、门德尔松、维尼亚夫斯基、维厄当协奏曲的程度。而那些在小提琴上能很好地演奏帕格尼尼作品的人，就有可能成为技艺高超的中提琴演奏家。

美国中提琴家约瑟夫·德·帕斯夸利生于1919年，他在费城科蒂斯音乐学院分别从师巴伊和普利姆罗兹。1947年，斯·库谢维茨基聘请他为波士顿交响乐团的中提琴首席，他在那儿工作到1964年。他经常与乐队合作举行独奏音乐会。1958年，德·帕斯夸利首演沃尔特·辟斯顿献给他的中提琴与乐队的协奏曲。他与波士顿乐团一起演奏过威廉·沃尔顿、达利乌斯·米约的中提琴协奏曲(No.1)。德·帕斯夸利在科蒂斯大学和费城演奏艺术学院教授中提琴。他又是在美国举行的普利姆罗兹中提琴国际比赛的评委。

在当代的意大利中提琴家之中，连佐·萨巴蒂尼（1905—1973）名列前茅。他是卓越的音乐会中提琴独奏家和抒情维奥尔琴演奏家。从1941年起，他担任罗马圣塞西利亚音乐学院的中提琴教授，他的教学活动得到人们普遍的承认。此外，萨巴蒂尼还为中提琴写过协奏曲。

欧列里奥·阿尔契嘉科诺（生于1915年）的演奏活动和广泛地开展教学工作相配合，他在图林、帕勒莫、罗马音乐学院担任中提琴和抒情维奥尔琴的教授职务。他为中提琴创作了一些作品，并于1973年出版了《中提琴》一书。

德国中提琴家爱恩斯特·沃尔菲士（1920—1970）从事频繁而又紧张的音乐会活动——既独奏又参加室内乐演奏。他到过美国和欧洲的许多国家巡回演出，参加过巴黎、爱丁堡、威尼斯等城市的音乐节，同卓越的音乐家卡扎尔斯、梅纽因同台演出，同巴黎广播乐团一起首演玛里庇埃洛的中提琴协奏曲（《对话》5）。他录制了很多中提琴作品的唱片，其中包括欧内斯特·布洛克的全部中提琴作品。

美国中提琴家和指挥家米尔顿·卡蒂姆斯生于1910年。他在演奏活动中，把很大的精力放在室内乐方面。作为中提琴家，他曾参加室内乐团与卡扎尔斯、托特里埃、施奈德尔、霍尔肖夫斯基等人在布拉德和波多黎哥的音乐节一起演出。他经常演奏莫扎特的小提琴、中提琴与乐队的《交响协奏曲》，与他合作的小提琴大师有：埃尔曼、米尔斯坦、舍林、海菲兹、莫利尼。在美国他首演过巴克斯、布洛克、欣德米特、罗拉、秦伯治等人的作品。卡蒂姆斯改编和出版了25部中提琴作品。他也从事教学活动，曾任朱丽亚音乐学校的中提琴教授。

在人民民主国家，中提琴演奏艺术也达到了高水平。捷克中

提琴学派奠基人是拉基斯拉夫·车尔尼（生于1891年），他是布拉格音乐学院教授，卓越的四重奏演奏家和具有高超技巧的中提琴独奏家。柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》以及莫扎特的《交响协奏曲》和现代作曲家的一些作品，他都作了极好的诠释演奏。欣德米特的《中提琴独奏奏鸣曲》（Op. 25）就是献给他的。

雅罗斯拉夫·卡尔洛夫斯基（生于1925年）是拉基斯拉夫·车尔尼的学生。他参加了布拉格四重奏团，并且独奏演出中提琴的现代音乐作品。

捷克小提琴家约瑟夫·苏克（生于1929年）初次登台演奏中提琴是1974年参加室内乐团的演出。1975年，拉基斯拉夫·车尔尼将自己一把极好的中提琴传授给他，不久，约瑟夫·苏克在费舍尔-基斯考的指挥下，和乐队一起演奏了柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》并录制了唱片。在他上演的曲目中还有欣德米特为中提琴与乐队创作的《送葬音乐》。

匈牙利人民共和国功勋演员保尔·鲁卡契（生于1919年）是国内外享有盛名的中提琴独奏家。1948年，他荣获日内瓦国际比赛的头奖。从那时起，他到过许多国家开独奏音乐会，并曾两次到苏联巡回演出。保尔·鲁卡契是布达佩斯音乐学院教授。

保尔·鲁卡契最好的学生是格祖·涅梅塔（生于1936年）。1962年，格祖·涅梅塔获得日内瓦国际演奏家比赛的头奖。他参加了享有盛名的巴托克四重奏团，从而名声大震，然而他同样也广泛地开展独奏音乐会的演出活动。

在波兰的中提琴家中必须提到斯捷凡·卡马斯（生于1930年）。他是音乐会独奏家、教师和在波兰出版的许多中提琴作品的校订者（编辑）。

① 摘自莱昂内尔·特蒂斯：《我和我的中提琴》，第33页，1975年波士顿版。——原注，下同。

② 摘自瑞雷：《中提琴史》，第247页，安亚伯1980年版。

③ 同上，第248页。

④ 摘自塞缪尔·阿普尔鲍姆和塞达·阿普尔鲍姆合著的《他们的演奏道路》第1册，第243页，纽约1972年版。

⑤ 同上，第243页。

⑥ 摘自尤则福维奇：《交响乐曲〈哈罗尔德在意大利〉及其作者》，第186页，莫斯科1972年版。

⑦ 摘自塞缪尔·阿普尔鲍姆和塞达·阿普尔鲍姆合著的《他们的演奏道路》，第244页。

⑧ 同上，第250页。

⑨ 同上，第257页。

⑩ 同上，第243—244页。

⑪ 同上，第254页。

⑫ 同上，第256页。

⑬ 《科列道尔同帕布洛·卡扎尔斯的谈话》，第171页，莫斯科1960年版。

⑭ 引自尤·沙图佩尔：《马克斯·列格尔印象记》（《苏联音乐》1973年第12期，第99页）。

⑮ 摘自德鲁斯金：《论20世纪西欧音乐》，第22页，莫斯科1973年版。

⑯ 马尔泰诺夫：《巴托克·贝拉》，第242—243页，莫斯科1968年版。

⑰ 同上，第243—244页。

⑱ 帕夫钦斯基：《阿尔图·奥涅格尔的交响乐创作》，第30页，莫斯科1972年版。

⑲ 摘自茹尔丹—莫朗日：《我的音乐家朋友们》，第113页，莫斯科1966年版。

⑳ 同上，第115页。

㉑ 同上，第106页。

㉒ 斯特拉文斯基：《对话》，第112—113页，莫斯科1971年版。

㉓ 马利科：《回忆录、论文、书信》，第244—245页，莫斯科1972年版。

㉔ 同上，第140页。

㉕ 摘自尤则福维奇：《大卫·奥伊斯特拉赫和伊戈尔·奥伊斯特拉赫的谈话》，第244页，莫斯科1978年版。

㉖ 贝尔扎：《关于20世纪的音乐》，第157页，莫斯科1979年版。

㉗ 摘引自列瓦依：《关于保罗·欣德米特》，第342页，莫斯科1974年版。

㉘ 同上，第238页。

㉙ 帕尔什科夫：《欣德米特协奏曲〈天鹅之舞〉的序言》，基辅1969年版。

㉚ 摘自瑞雷：《中提琴史》，第297页。

㉛ 霍尔斯特：《本杰明·布里顿》，第20页，莫斯科1968年版。

㉜ 普利姆罗兹：《在北方徘徊》，第185页，Brigham版。

㉝ 详见本书“抒情维奥尔琴”一节。

㉞ 摘自美国著名小提琴教师塞缪尔·阿普尔鲍姆及其夫人塞达·阿普尔鲍姆的著作《他们的演奏道路》，第229页。

㉟ 同上，第226页。

下　篇

俄国和苏联的中提琴艺术

第五章　俄国的中提琴艺术

俄罗斯弦乐艺术的起源、18世纪——民族交响乐文化诞生的时期

俄罗斯弓弦艺术的起源是同民间乐器演奏活动密切相关联的。在古俄罗斯的文献中就有关于弓弦乐器演奏的记载：在各种不同的年鉴、《主导法典》、《训诫》中都有记载。最早的资料是在11至12世纪提到的一种称为“斯梅克”的乐器。

后来又出现了另外一种俄罗斯民间乐器“古道克”，它同“斯梅克”一样，于古露西时代在演滑稽剧、杂技、诗剧等节目的民间艺人中流行。“古道克”是以垂直状态演奏的。

1968年，在诺夫格罗德的考古挖掘中发现了乐器，其中有两件是11至14世纪的弓弦乐器，这是在露西时代提琴类乐器出现以前流行的乐器，也是流传至今的最古老的弓弦乐器。

列夫·索洛莫诺维奇·京兹堡认为在诺夫格罗德发掘出来的乐器属于斯梅克类型，并指出它们和“南方斯拉夫人的乐器，即

塞尔维亚的古丝里和保加利亚的格杜卡等有共同之处，这些乐器至今仍在民间音乐活动中使用。而这些发掘出来的乐器有着自己独立的发展道路和独特的民族风格，我们只能推测斯拉夫各民族的弓弦乐器有共同的古老的起源。”①

小提琴族乐器出现于15世纪至16世纪，在俄国，它的前身是俄罗斯的民间乐器斯梅克。

除了民间的音乐消遣之外，早期的弓弦乐器偶而在贵族的圈子里，甚至是在伊万雷帝——阿列克赛·米哈伊洛维奇的宫廷里使用。在发展和推广弓弦乐器的演奏上，外国音乐家到俄罗斯表演起了很大的作用，在他们带来演奏的乐器中包括弓弦乐器维奥尔。

在传至今日的文献资料中涉及到的几位维奥尔演奏家，都是阿列克赛·米哈伊洛维奇的宫廷乐师。我们知道，17世纪著名的俄国外交家和文化活动家阿尔塔蒙·马特维耶夫有一支乐队，其中包括维奥尔、小提琴以及其他乐器。

18世纪是俄国民族文化，其中也包括音乐文化萌芽和创立的时期，在18世纪末形成了音乐演奏中的民族传统。这首先是由彼得大帝的改革活动促成的。它们给俄国文化生活和社会生活带来了根本的变化。其间，建立了科学院，并同西欧国家建立了文化联系。

在18世纪，俄国的音乐文化得到了蓬勃发展。音乐受到国家重视，并开始出现管弦乐队。的确，早在17世纪中期就曾经出现过有名气的器乐演奏团体，但为数毕竟很少。到了18世纪则可以说乐队已经大批出现。

彼得大帝曾下诏在军队中成立管乐队，以后又补充了弓弦乐器。这些军队的管弦乐队倍受重用。他们在宫廷的节日盛会上、假面舞会上以及跳舞晚会上演奏。这些管弦乐队里的演奏家通常是

掌握多种乐器的多面手。

据 18 世纪的俄国艺术史学者雅可夫·雅可夫列维奇·什特林披露，在彼得大帝举办的舞会上，“近卫军团的双簧管演奏员们，除了演奏双簧管之外还学会了演奏小提琴和低音提琴。”②

彼得大帝统治时期为管弦乐队艺术的继续发展创造了有利条件。在 1731 年正式组建了宫廷管弦乐队，聘请了一些外籍音乐家来当指导和教师。宫廷乐队的成员基本上由俄国的音乐家来担任，他们多数来自军队乐队或宫廷合唱团，有的曾是剧院学校的学员。

18 世纪 60 年代，叶卡特琳娜二世在宫廷成立了两个乐队：歌剧交响乐队和舞厅乐队。宫廷乐队的音乐家中出现了天才的俄国作曲家瓦西里·帕什凯维契和伊万·汉多什金。

这两个宫廷乐队的编制从数量到质量与当时欧洲的优秀乐队没有什么差别。第一支乐队——歌剧交响乐队享有特权，是演奏歌剧和交响乐音乐的。这支乐队的演奏员最少的年薪为 350—500 卢布，是第二支乐队演奏员的最高年薪。第一支乐队弦乐组的编制如下：小提琴 21 把（包括第一和第二小提琴），中提琴 5 把，大提琴 4 把，倍大提琴 3 把。乐队共有 47 位演奏员。在当时来说，这个乐队的规模是相当可观了（据 1791 年的数字资料）。第二支乐队为舞厅乐队，规模略小，共有 43 位演奏员。弦乐组各声部的编制是 16 把小提琴（包括第一和第二小提琴），3 把中提琴，两把大提琴、两把低音提琴。这个乐队的首席是瓦西里·帕什凯维契。

当时俄国的那雷什金、舍列梅捷夫、比比柯夫等富豪们的家庭农奴乐队的演奏活动在发展演奏文化中起到了很大的作用。苏沃洛夫拥有一个歌剧院、一个合唱团和一支农奴乐队。这些乐队的类型各式各样：有木管乐队、混合乐队、铜管乐队。虽然农奴管弦乐队的规模不大，但完全可以同爱斯特加大公的各种乐队或

其他的欧洲合唱队相比，例如萨尔蒂科夫的宫廷侍从乐队由10位演奏员组成：三把小提琴，一把中提琴，一把低音乐器（大提琴或者大管），一把倍大提琴，两把法国号和两支长笛。

19世纪初，农奴乐队的编制大为扩大。根据1809年的资料，贝吉乔娃的乐队编制不算大，有13位演奏员，其中有两把第一小提琴，一把第二小提琴，一把中提琴，一把大提琴和一把低音提琴。而车尔尼雪夫的乐队则有27位演奏员（1827年）：两把第一小提琴，两把第二小提琴，两把中提琴，一把大提琴和一把低音提琴。在舍列梅捷夫的乐队中有43位演奏员，而舍别列夫的乐队则有50位演奏员。这个乐队的首席是卓越的俄国小提琴家尼古拉·雅科夫列维奇·阿法纳谢夫。

可以有把握地说，俄国的管弦乐队虽然在贵族的范围内发展，而靠的却是农奴音乐家的力量，它们沿袭民间传统，其中包括即兴创作。

18世纪的下半叶，在欧洲出现了各种室内乐的器乐演奏形式，不久，这种形式在俄国也广为流行，尤其是四重奏，从70年代起就开始发展了。四重奏的演奏基本上是以音乐爱好者在家庭中自娱的形式存在；而在贵族圈子中，仍然多半是依靠农奴音乐家的力量而存在。在有权势的上层社会，常设有家庭乐队，如舍列梅捷夫伯爵的农奴乐队，其中有一个弦乐四重奏团，第一小提琴是帕·卡尔梅科夫，第二小提琴是伊·沃罗基米洛夫，中提琴是穆·法图耶夫，大提琴是克·切特维利柯夫。其他类似的室内乐团中颇为有名的还有帕·祖波夫伯爵的农奴四重奏团。

19世纪90年代组建了宫廷专职的四重奏团，其成员是：第一小提琴弗·梯茨，第二小提琴罗贝或者台维斯，中提琴什托克菲士，大提琴阿·戴尔菲诺。

最早的音乐教师是从外国请来的，后来才逐渐地出现了本国的教师。1776 年，在《莫斯科公报》上曾发表过这样的广告：“……俄罗斯专业音乐大师瓦西里·伊万诺夫-谢尔巴柯夫教授小提琴、中提琴、大提琴。”像这样的广告经常出现：“音乐家西尼琴向敬爱的观众宣布，他愿意为儿童教授小提琴和中提琴，按月或按小时授课。”而在米哈伊·凯尔蔡里和吉里开办音乐学校的广告中说：“可学各种乐器：小提琴、中提琴、大提琴等。”③

我们熟知的最早的俄国中提琴家是：瓦西里·马雷赫、伊万·伊万诺夫、康斯坦丁·勃利诺夫、季摩菲·格拉戈列夫，他们都在宫廷舞厅乐队中担任演奏。康斯坦丁·勃利诺夫“从 1783 年至 1786 年在剧院学校随中提琴家戈尔斯涅尔学习，结业后于同年进入宫廷第二乐队，即舞厅乐队，年薪为 120 卢布”。④在戈尔斯涅尔教导下的还有其他的中提琴家——瓦西里·马雷赫和伊万·伊万诺夫。戈尔斯涅尔的另一位学生季摩菲·格拉戈列夫原先是尤苏波夫公爵的农奴，从剧院学校学习结业后进入皇家舞厅乐队。

18 世纪中叶出现了最早的俄国作曲家和指挥家。在这一时期，俄罗斯管弦乐的风格和性格特征逐步得以形成。

歌剧在早期俄国作曲家的创作中占主要地位。俄罗斯管弦乐风格是在瓦西里·帕什凯维契、德米特里·鲍尔特年斯基、依夫斯奇格涅·福明的歌剧中开始形成的。这几位作曲家经常运用民间多声部音乐特有的声部进行手段，同时把这些手法与古典配器法有机地结合起来。

在 18 世纪俄国作曲家的管弦乐曲中，中提琴所起的作用不低于在西欧管弦乐中所起的作用。由于运用了衬腔复调，中提琴得到了很大的自由，在和声的进行中时常脱离开低音区单独使用。

在格林卡以前，俄国歌剧的发展是和阿列克赛·尼古拉耶维

奇·维尔斯托夫斯基（1799—1862）的名字分不开的。在他的优秀歌剧——《阿斯科尔德之墓》中就曾多次运用中提琴和小提琴的齐奏，有时同低音部齐奏，有时在一些短句上还出现中提琴声部的独奏。

如果说俄国中提琴演奏产生于18世纪上半叶，即俄国交响乐队形成、继而室内乐团形成之初，那么不久以后，中提琴就作为独奏乐器开始吸引了俄国作曲家的注意。关于这点，伊万·叶夫斯塔菲耶维奇·汉多什金（1747—1804）写的俄罗斯民歌《嗳，沿着桥，沿着小桥走》小提琴和中提琴二重变奏曲即可证明。在二重奏中，中提琴的乐器潜力和表现潜力运用得还远不够充分，这种现象在当时是很自然的。虽然二重奏是为两件乐器写的，毕竟小提琴占绝对优势是显而易见的。中提琴虽然完全是独立的声部，但基本上是起着伴奏的作用。在这部作品中，中提琴声部的技术性能局限于第一把位，只是偶尔换到第三把位。

关于汉多什金的中提琴协奏曲

汉多什金为中提琴和乐队写的协奏曲最初发表于1947年，它很快就成为演奏家和音乐学家——研究家们谈论和研讨的话题。

对汉多什金的中提琴创作和演奏活动迄今为止还很少有人研究过。现在大家知道的只是他的创作遗产中的一小部分。汉多什金一生的命运在当时的音乐家中颇具代表性。他是农奴的儿子，能很出色地演奏小提琴。他又是一位作曲家，写了很多器乐曲，包括为小提琴、钢琴、吉他、巴拉莱卡琴写的乐曲。他遗留下来的大多数作品只是手稿，许多已无可挽回地散失了。

因此，这位作曲家每一首作品的新发现，都会很自然地引起音乐界的瞩目。汉多什金中提琴协奏曲的出版反响很大，仅从选

择中提琴为独奏乐器这一点来看已十分令人感到意外了。关于这首协奏曲，在作者生前没有任何资料提到过它，在一些介绍他的报刊及有关资料中也从未提到过。

汉多什金协奏曲受到中提琴演奏家的热烈欢迎，他们为之欢欣鼓舞，何况作品有很高的艺术价值。这部作品的形式简洁而紧凑，很多地方与前古典主义的器乐协奏曲相似。它具有这样一些特征：乐队编制只限于弦乐组，乐队的作用简化为伴奏，第一乐章各主题近似。此外，协奏曲具有鲜明、独特的民族风格，旋律中可以明显地听到俄罗斯民歌的音调以及城市浪漫曲音调。

协奏曲第一乐章的主题庄严而刚毅，具有进行曲特征，它成为整个乐章的基调。在基本主题的音响中可以听到主题的庄严步伐，正如某些研究者们公正地指出的那样，它与18世纪俄国多声部生活歌曲的音调和节奏很相似，后者往往是在遇到国家生活中的大事或庆祝战争胜利时演出。鲍里斯·阿萨菲耶夫说，在俄罗斯多声部生活歌曲中，"总是有运动的场面出现，这是庆祝的队伍在行进。"这首协奏曲的基本主题正是如此：

谱例 61 Moderato
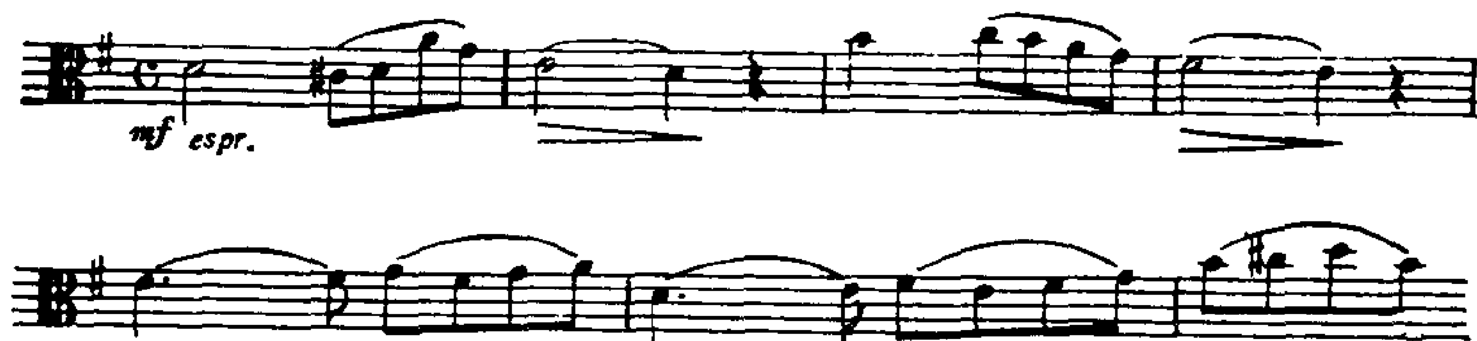


第二乐章行板（Andante）称为《坎佐那》，是协奏曲中最好的乐章。规模不大的乐队前奏立刻把听众引到情绪激昂、兴奋的气氛之中。中提琴独奏的抒情的主题，十分接近19世纪上半叶俄罗斯生活浪漫曲风格。中提琴的艺术表现能力在此得到充分发挥，它那丰满而又柔和悦耳的声音被作曲家运用得非常出色。

中提琴的柔美音色更增添了旋律的温暖和迷人的情调。高音

区的运用也很得体，它以一种有点儿刺耳的尖细声音使旋律的发展带上一层激情和紧张的色彩。乐队伴奏的织体是透明的，具有典型的浪漫主义的色彩，很好地突出了乐章歌唱性的忧伤情调：

谱例 62 Andante



第三乐章回旋曲（Рондо）称为《狩猎》，乐曲或乐章采用这种名称是 18 世纪至 19 世纪初器乐音乐的典型现象。第三乐章的基本主题是号召的信号，声音模仿狩猎的号角，音调与第一乐章的主题相呼应。

终曲是协奏曲中技巧最出色的部分。这里有从低音区到高音区华丽的经过句，有快速的双音进行，加上弓子的连续换弦演奏。可以说，此处中提琴的独奏是全曲最出色的部分，也是给人留下最深刻印象的部分。它要求演奏者有很高的技巧：

谱例 63 Allegretto



汉多什金中提琴协奏曲发表以后，很快就成为流行的作品。它经常在音乐会的舞台上同听众见面，或由乐队协奏，或者是用钢琴伴奏。这部协奏曲已经出版发行了唱片，甚至还出现了移植为其他乐器演奏的改编曲：原封不动地移植为双簧管同钢琴的协奏曲，而第二乐章《坎佐那》则被移植为大提琴、小提琴演奏。

1953年，瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基为中提琴协奏曲作了新的编订工作。他认为在作品中遗失了展开部，为此，他写了一段相当长的华彩乐段来代替展开部。第二乐章和第三乐章也作了较大的修订。此外还把协奏曲作了小型的交响乐队演奏用的配器。所有这些，都使协奏曲更加出色，使它的音响效果更为丰富。在这里还必须指出，瓦吉姆·鲍里索夫斯基的编订赋予该曲以现代色彩，而1947年所作的第一次编订出版时却未能从上个世纪初风格的框框里跳出来。

然而，对这部协奏曲是否是汉多什金的原作这一点，一些研究家持怀疑态度。例如费谢契科在关于汉多什金的著文中写道："说到汉多什金的中提琴与乐队的协奏曲和'多情善感的咏叹调'……我们认为，这些作品不是汉多什金的，因为它们的风格大大不同于作曲家所有的其他作品。"⑤

在奥丽佳·列瓦谢娃、尤里·凯尔第什、阿列克赛·康定斯基合著的《俄国音乐史》一书中，作者的意见比较明确："长时期以来，出版于1945年（不确切，协奏曲发表于1947年——作者）的为中提琴和乐队写的三个乐章的协奏曲，被认为是这位作曲家的作品，这部作品属于汉多什金的说法现时已被研究家们所驳倒。"⑥

首先，协奏曲的亲笔手迹已不存在。1947年发表时提供的是较晚期的手稿，不知是谁提供的和从什么样的原稿中重新抄写的。而且，就连这份再抄的手稿现在也不知道在哪儿。

其次，协奏曲的中间乐章《坎佐那》的悲歌风格，正如音乐学家所指出，是在19世纪的20—40年代才出现的，而汉多什金卒于1804年。

此外，在18世纪末19世纪初的俄国，中提琴在绝大多数场

合是作为乐队里的乐器来使用的，极少作为室内乐团的乐器来使用。更没有任何有关中提琴独奏家或中提琴独奏的消息和报导。

本书作者认为这首中提琴协奏曲属于晚期的作品，它非常漂亮地模仿了 19 世纪初的风格，可能在协奏曲创作时使用了当时俄罗斯作曲家的某种草稿。

应该说，对这首中提琴协奏曲的考证，基本上属于音乐史方面的问题，论据和论断应该力求准确和可信。而这在演奏上则具有间接的意义。况且，如上所述，这部中提琴协奏曲具有艺术上的价值，它大大地丰富了俄国的中提琴文献。

中提琴在格林卡作品中的运用

管弦乐作品

米哈伊尔·伊万诺维奇·格林卡（1804—1857）是杰出的管弦乐大师，俄国管弦乐学派的创始人。无论是对本国的、或者是对西欧的作曲家来说，他的影响都非常大。

格林卡赋予配器法以巨大意义。"配器法与音乐创作本身有着不可分割的依从关系。——作曲家说——乐思的美引出管弦乐队的美……管弦乐队（连同和声配置一起）应该赋予音乐思维以明确的意义和色彩，一言以蔽之，赋予它以性格、生命。正因为乐队所负有的这一使命，很明显，在什么场合选择什么样的乐器具有特别重要的意义，它会影响到整体音乐的效果。"⑦

格林卡认为管弦乐的基础是弦乐器组。作曲家认识到弦乐器组能奏出最丰富的、各种不同的音响。

对理解管弦乐队每件弓弦乐器（其中包括中音提琴）的地位和作用，格林卡下面的话十分重要。格林卡在《乐器法札记》中

曾提出忠告："不是遵守通用的惯例，仅限于使第一小提琴高于第二小提琴，第二小提琴高于中提琴，中提琴高于大提琴的作法，而是相反，将这些乐器蛇一般地编织在一起或分散开来，这样，反而更能接近于自己的自然性格，也能更好地发挥自身在乐队中的作用。"⑧

作曲家的这个意见，是以他本人的创作实践为基础的，在他的创作中，从本质上改变了把中提琴当成只是演奏中声部乐器的做法。此后，中提琴在弦乐群中与其他乐器平等了。它有自己独特的温和而柔软的音色，在音乐作品的发展过程中也同样能实现自己独立而重要的作用。

格林卡在他的《札记》中，对中提琴的特征有过十分独特而有趣的描写，他写道："关于中提琴，应该注意到它的声音抑扬婉转——在某种程度上像大管，因而中提琴经常成为从弦乐器向大管过渡的中间环节。中提琴最具多种多样的性能，它是善变的(Proteiformes)。"⑨

作曲家本人会演奏小提琴和中提琴，因此非常熟悉中提琴的技巧，也了解它的力度和音色的性能潜力。在歌剧和交响乐作品中，格林卡运用中提琴不同的功能：让它演奏宽广的歌唱性的旋律，或在作陪衬的和声中用它作为充实织体的中声部。而格林卡在交响乐作品中，对中提琴声部的使用更包含了多种技巧：各种音阶似的进行，非常华丽的经过句，多种变换的弓法。

然而，作曲家力求达到的主要目的是什么呢？这就是揭示中提琴的艺术表现潜力，显示出它的性格特征。作曲家对于乐队中所有的乐器采取的这种处理方法，都是为了能更充分地体现自己的音乐构思。

在格林卡的《卡玛林斯卡亚》的总谱中，乐器运用得极其出

色，特别是对中提琴的运用。而极为精巧的管弦乐配器洋溢着俄罗斯民间音乐中独具风格的民族色彩。这里既有对民间乐器演奏的模仿，也有优美如歌的旋律，还具有一种民间的幽默感。
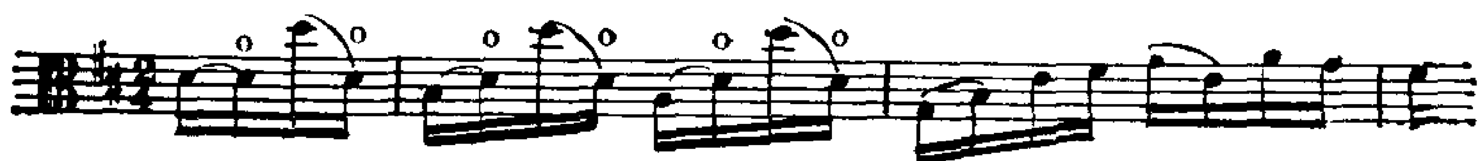
中提琴在《卡玛林斯卡亚》乐曲开始的旋律线中，表现得充满热情而带戏谑味道。鲍利斯·阿萨菲耶夫写道："中提琴演奏的舞蹈主题的第一个旋律一出现，就使人不由得不笑起来。"

谱例 64 Allegro moderato



通常人们在弦乐器的演奏中不愿意使用空弦。格林卡在《卡玛林斯卡亚》中，却极为出色地使用了空弦 D，在舞蹈主题的变奏中充分地发挥了空弦激昂的音响，这种音响正是用小提琴和中提琴摹拟巴拉莱卡三弦琴的演奏：

谱例 65 Allegro moderato



歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》的总谱，显示出格林卡在乐队中对中提琴广泛而多样化的运用。在序曲中我们能够见到高度发挥中提琴技巧的少有的范例之一。这里整个弦乐组的急速的运动和统一的川流不息的音响融合，无法遏止地"扬帆飞驶"（格林卡语），展示出乐观的歌剧的主旨：善的因素获得胜利。

在序曲和引子中，中提琴紧凑的音响，由于本身结实的性质而很好地充实了弦乐群中的中声区。在第一幕中，中提琴的描绘开始明显地个性化。当柳德米拉对拉特米尔说话的时候（"在南方美丽的天空下你的妻室孤苦伶仃"），主要的伴奏线用中提琴演

奏（小提琴在这段不出现）。中提琴的分解和弦加上本身特有的柔和多彩的音色，十分成功地描绘了可萨王的性格特征。

在第一幕中，在拉特米尔出场（“遥远的岸，亲爱的岸”）时的合奏中，在各部相称的格局中，中提琴演奏对位性质的富于表现力的旋律。中提琴平稳的曲调进行把各个分散的独奏的叠句结合为一个整体。

使用各种乐器的独奏作为形象描绘手段在歌剧中具有重大意义。在第二幕前的间奏曲和发生在“首领叙述”之前的插部中，格林卡安排一把中提琴演奏极重要的独奏。独奏中提琴的音色与场面的阴暗色调相吻合，并造成一种绝望而孤独的情绪：

谱例 66 Moderato



在《鲁斯兰与柳德米拉》中的一些片段里，作曲家把其中的中提琴声部分成二部、三部、甚至四部。把中提琴分为四个声部的例子，可以在柳德米拉在黑魔王车尔诺莫拉的花园里唱的咏叹调的结束部分见到。在第五幕结尾之前有段小插部，不用整个中提琴声部，而是只用三把中提琴演奏。

从上述的例子中可以看到格林卡对乐队中提琴演奏员提出的要求，像对其他乐器的演奏员的要求一样，是相当高的。

这种情形在很大程度上丰富和推动了当时的中提琴演奏艺术。格林卡的管弦乐队的音响，即使在我们今天的时代，听起来也是具有现代感的。关于这点，肖斯塔科维奇曾令人信服地写道：“格林卡的管弦乐在哪 方面也不过时。他在使用某些乐器上，在音色的结合上，在创造活生生的音响气氛上的令人惊异的精彩之处，

即使对于我们今天来说也是别开生面的独创成果。”[10]

中提琴与钢琴的未完成奏鸣曲

现在我很难想象，像格林卡为中提琴和钢琴创作的未完成奏鸣曲这样优秀和流行的作品，竟然曾被埋没了一百多年，而不为音乐学家和演奏家们所知，尽管关于这首奏鸣曲的存在，从作曲家的《札记》和皇家公共图书馆的报表中以及在尼古拉·芬德增的图书目录中曾经介绍过。

对格林卡的这部早期珍品能得以恢复原貌、并加以整理和发表，应该归功于卓越的苏联中提琴家瓦吉姆·鲍里索夫斯基。[11]瓦吉姆·鲍里索夫斯基同钢琴家伊莲娜·贝克曼-谢尔比娜一起于1932年5月首演了这首奏鸣曲。

格林卡只完成了两个乐章：第一乐章完成于1825年，第二乐章是在1828年完成的，第三乐章却未能写完。过了很多年以后，1852年作曲家打算重新拾起这首中提琴奏鸣曲，校订了第一乐章和第二乐章。然而这次作品仍然未能完成。可以想见，由于那时格林卡与他早期写作奏鸣曲的时间相隔太久，创作上的距离也太大，这就妨碍了他完成这部作品。

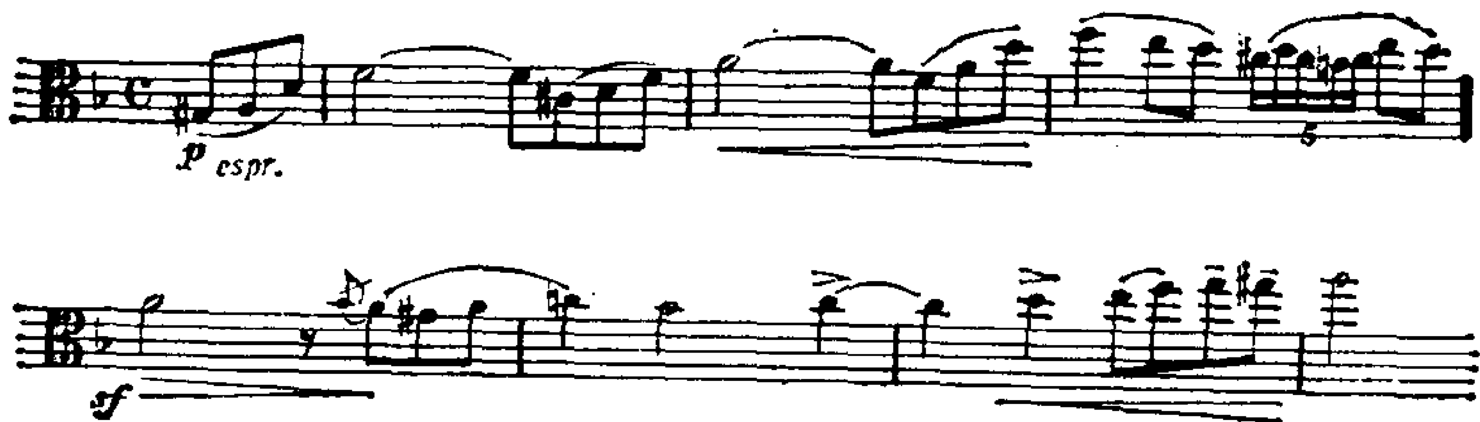
该奏鸣曲突出的是浪漫主义的激情，优美如歌的旋律充满了城市浪漫曲的音调。正像列夫·拉阿本所说的，这部作品“本身带有‘典型的格林卡的世界’——充满着亲切和美感。这首奏鸣曲似乎以其‘毫不掩饰的’情感而近似于通俗生活抒情小曲。然而在它的旋律因素中却可以感受到那种像《幻想圆舞曲》那样的、只有成熟时期的作品中才能充分显露出来的精雕细刻。”[12]

作曲家把中提琴当成独奏乐器，这在当时是罕见的。他所以这样做，我们可以解释为是由于中提琴的音质丰满充实，它那浓

厚、暗淡而神秘的声音与奏鸣曲的形象及幻想的悲歌情绪十分吻合。此外，小提琴的演奏技巧对于演奏家格林卡来说可能有些困难，而该奏鸣曲看来是作曲家首先为自己写的。

主部的主题开始时由钢琴奏出，以后转为由中提琴演奏浓厚而响亮的音色融入富有表达力的旋律之中。优美的主部旋律从容不迫地、连续不断地扩大发展，几乎把中提琴的全部音域都用到了：

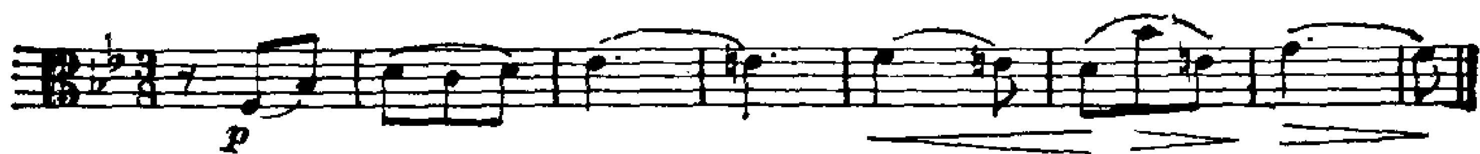
谱例 67 Allegro



副部，虽然其音调接近主部，但渗入了沉着而富于幻想的情绪，比较平静。这个主题也是歌唱性的，其实，整个奏鸣曲始终贯穿着歌唱性的旋律，甚至连钢琴和中提琴的音型也突出了旋律性和平稳性。列夫·拉阿本指出："第一乐章是当时最新的一种奏鸣曲快板形式，它富有歌唱性和旋律性。格林卡最大限度地脱离了古典风格的音调和手法。"⑬

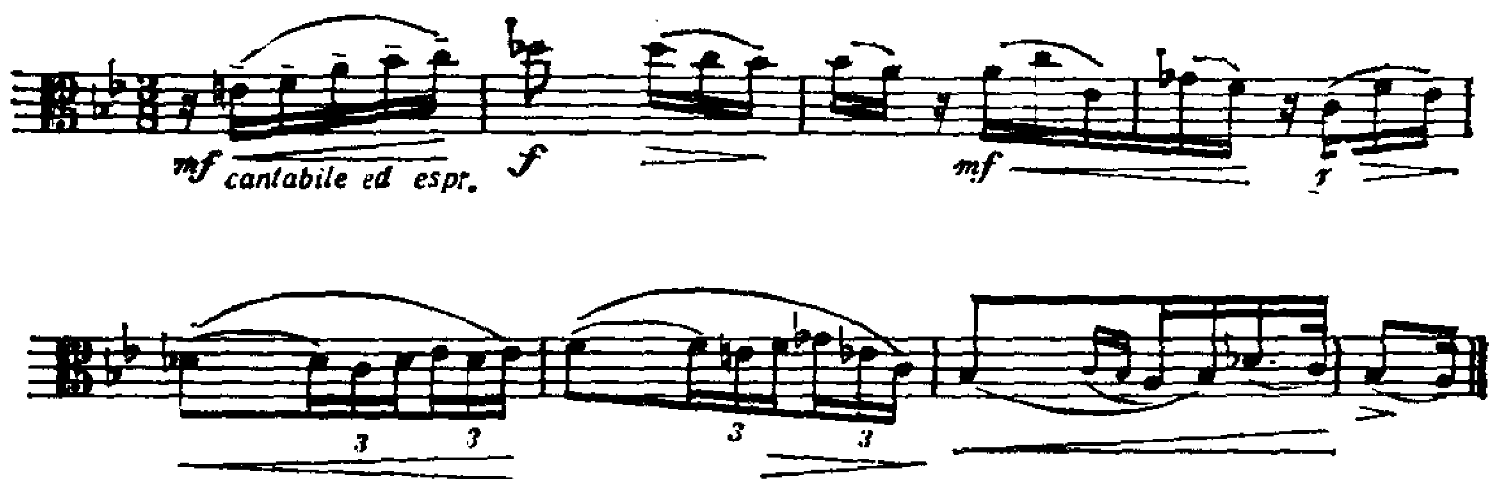
第二乐章——十分宽广地（Larghetto，比 Largo 更轻快的一种速度），更近似于古典的慢乐章；在这里能感觉到同维也纳旋律的某种音调上的联系，虽然格林卡在此以俄罗斯民族的旋律因素为根本是显而易见的。三段式的第一部分主题宁静而悠闲地流动着。它也像第一乐章的旋律一样如歌一般，但更为直观、单纯、朴实：

谱例 68 Largetto，ma non troppo



三段式第二部分的音乐变得更加活跃和兴奋激动，它贯穿着一种悲壮动人的色彩。从这里可以联想到俄罗斯的市民浪漫曲以及歌唱性的喧叙调，它们似乎有着某种共同之处。
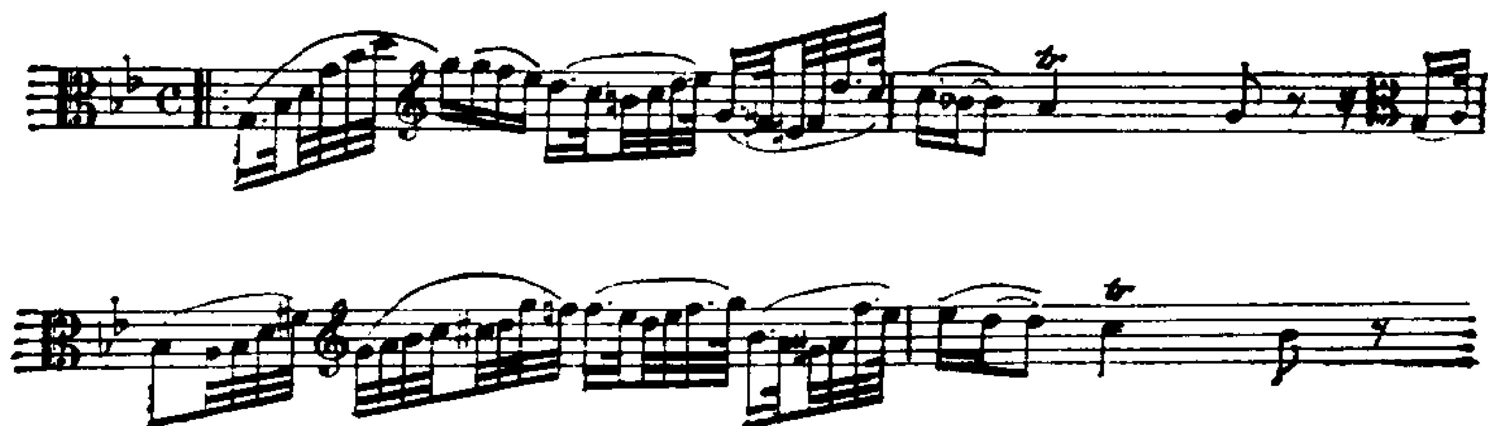
谱例 69 Più mosso



格林卡的未完成奏鸣曲是作曲家早期的优秀作品之一，它是俄国中提琴文献的瑰宝，深受中提琴演奏家的欢迎。在苏联，该奏鸣曲出版了多次，在其他国家也有出版；菲道尔·德鲁日宁和米哈依尔·托尔培戈还为它录制了唱片。

格林卡为俄国器乐合奏风格，尤其是四重奏风格的诞生作了巨大贡献。他的四重奏往往以生活抒情曲和市民浪漫歌曲音调为基础。格林卡的创作具有典型的抒情性风格，其中以 D 大调四重奏为代表。该曲的第二乐章的第三变奏由中提琴演奏，写得自由而富即兴色彩：

谱例 70 Molto adagio



中提琴在柴科夫斯基管弦乐作品中的运用

彼得·伊利奇·柴科夫斯基（1840—1893）和里姆斯基-科萨科夫均为俄国管弦乐法学派的杰出代表。如果说是格林卡奠定了俄国传统管弦乐法的基础，那么柴科夫斯基则是这方面最始终如一的理所当然的继承者。因此，柴科夫斯基在管弦乐队中使用中提琴的范围大体上和格林卡相同。

柴科夫斯基作品中的中提琴部分没有特别的技术上的困难，但就当时而言，他对中提琴富于表现力之本质的运用，是相当有胆识的，其手法也相当自由和宽泛。在弦乐小夜曲《悲歌》中，中提琴充满热情诚挚的声音乃是这种应用的优秀范例之一：

谱例 71 Larghetto elegiaco
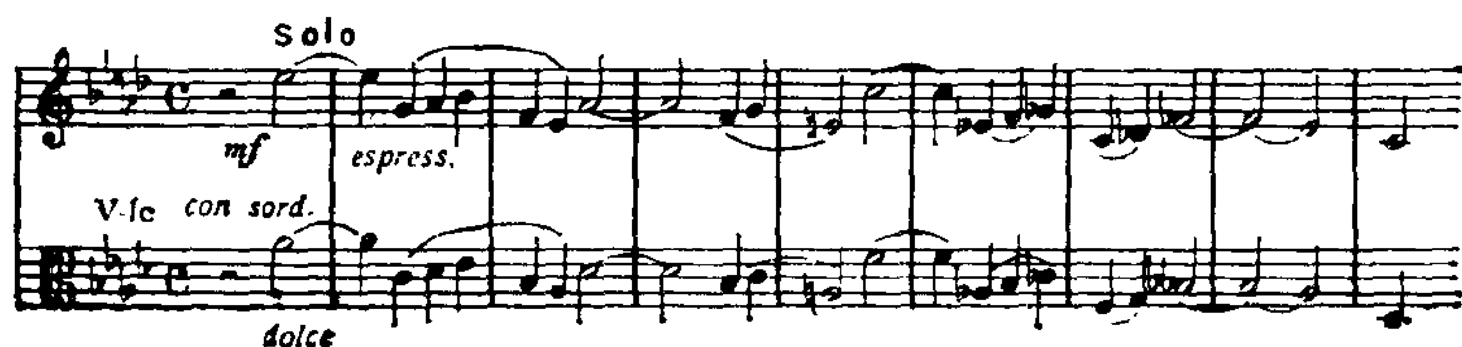


作曲家在这里把旋律安排在最便利于中提琴的音区（在第四弦和第三弦上），温柔而富有表现力的音响很好地表达出忧愁郁闷

的情绪，与插部的音乐内容密不可分。柴科夫斯基还出色地发挥了中提琴所具有的大幅度力度变化的特点，在五小节的旋律里，他使中提琴的音响由弱至非常强（Piano—fortissimo），强弱的幅度竟然有这么大的变化。

在歌剧《黑桃皇后》第四场著名的伯爵夫人卧室的场景中，作曲家出色地运用了中提琴丰富的音响表现力，效果令人十分惊异：中提琴以低音区快速的、相同的音型造成一种不祥的、阴森的背景。

柴科夫斯基在幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》中，安排中提琴和英国管演奏一个非凡的、明亮而激动人心的旋律——爱情的主题。关于这段旋律，里姆斯基-科萨科夫说："这是整个俄罗斯音乐中最优秀的主题之一。"

谱例 72 Corno ingl.



柴科夫斯基在总谱上标明了如下的表情记号和力度记号：英国管是中强和有表情地，而中提琴是非常温柔地（dolce）。英国管的中强标记使许多指挥家有根据去突出它的音色，而中提琴则仅仅是装饰这种音色而已。少数指挥家信奉着这样的一种见解，即在此处两种乐器不应该有差别，混合的音色才是饱满而浓厚的。

作曲家未能使人听到中提琴音色本应占优势的副部演奏，如果从柴科夫斯基配器的基本原则——从划清音色界限出发，这样保持平衡好像更正确一些。亚历山大·维普利克指出："柴科夫斯

基在重复旋律（还有复调旋律线）的同时，从本质上拒绝构成新的混合音色。在应用音域中，他在使用同等高度的不同音色的重复时，通常力求让其中一种音色占优势……由于在这种重复中，他始终不渝地强调一种音色（多半是弦乐器的音色），因而具有特别的意义。”⑭关于这一点，里姆斯基-科萨科夫写道：“……与弦乐器齐奏的管乐器，加强和加浓了弦乐器的音色；反之，弦乐器的音色又使管乐器音色变得柔和，在类似的结合中，弓弦乐器的个性占优势……。”⑮

回到《罗密欧与朱丽叶》的副部，不妨补充一件事：30年代的指挥乔治·谢巴斯蒂扬只用一组中提琴演奏这一主题，而不用英国管，这件事很闻名。

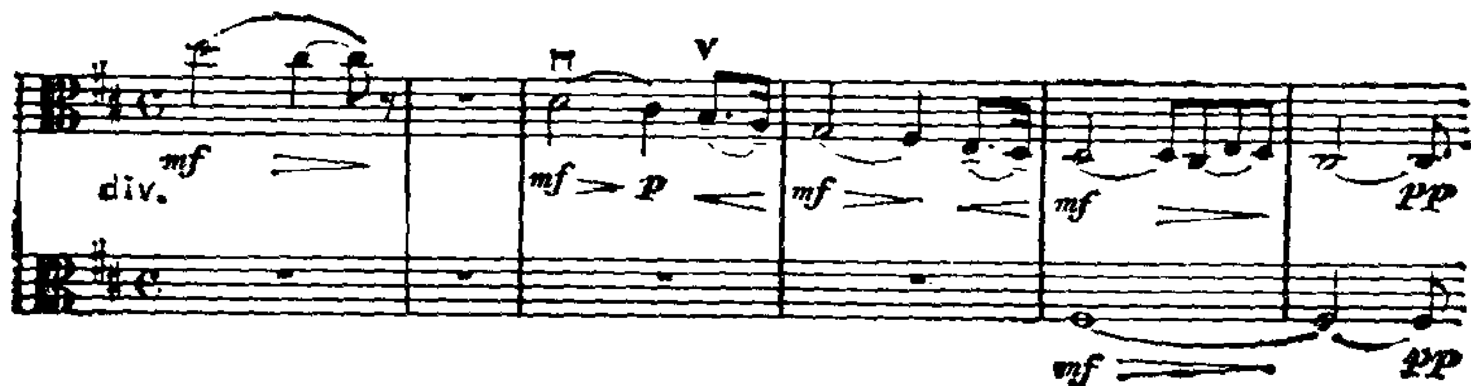
柴科夫斯基在总谱上给英国管和中提琴标记不同的表情记号和力度变化记号，也可以解释为当时的乐队缺少高水平的中提琴演奏者。（序曲最初的方案于1869年完成。）

《第六交响曲》一开始的柔板（Adagio）和主部里中提琴的音色音响所揭示的不仅是在这一段，而且在整个交响曲的形象内容上都具有头等重要的意义。

由大管演奏的前奏所引出的阴暗的主题相当简单。它由几个上行的波状起伏的动机所组成。第四个动机由中提琴声部来承担，同时以中提琴的音色形成一种紧张气氛，仿佛是在肯定最初的乐句。

以后逐渐地积聚着中提琴的音响——它们演奏向下垂落的旋律，一直继续到快板（Allegro）的出现。根据总谱所示，这段旋律应该由中提琴声部的一半人员演奏。但是在乐队的实践中常常与作者所标明的原意相违背：这段音乐常用整个中提琴声部来演奏，从而在此处形成了不必要的饱和的音响。

谱例 73 Adagio



主部安排给中提琴和大提琴分部演奏，其中主要的高声部由中提琴的上声部在高音区演奏，声音具有急骤尖锐的特点。
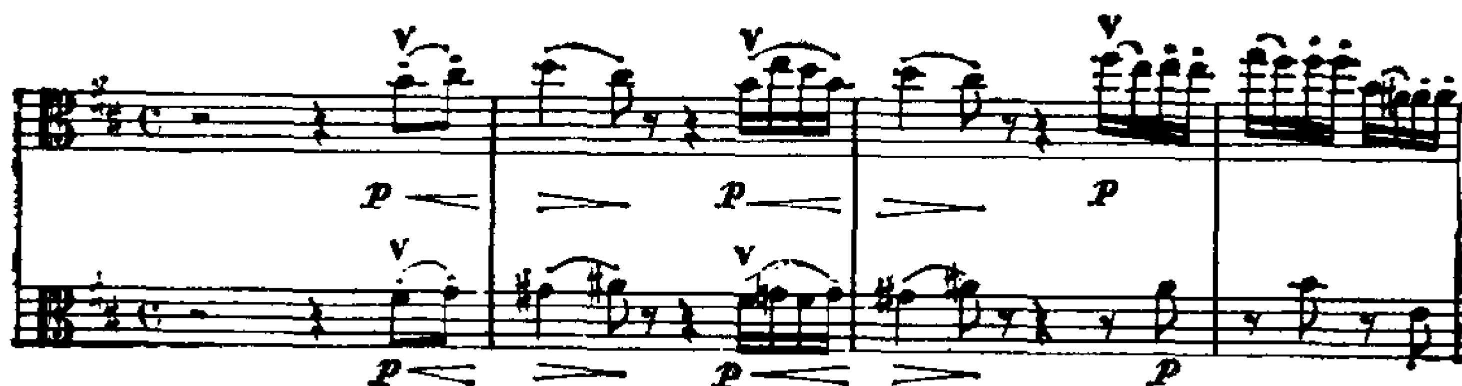
很多管弦乐法研究家指出，柴科夫斯基的各声部配置方法“同管弦乐指南中的规则及多数总谱中的范例相矛盾”。[16]在主部方面，初看给人的印象是配器“不合规格”，因为高音声部通常安排由小提琴演奏更为合理。

然而，必须考虑到这样的事实：柴科夫斯基创作交响乐音乐的特点是能在构思的同时脑海中立即产生乐队的音响。在给冯·梅克夫人的信中，他写道：“我从来不创作抽象的作品，也就是说我的音乐思维从来就和它的外部形式完全一致。所以在我完成音乐构思的同时，就想出了配器。当我写我们的交响曲（指《第四交响曲》——作者注）的谐谑曲的时候，我就已经把它想象成正是您所听到的一样，它若不用拨弦演奏将是不可思议的。如果用弓奏，那就会毫无兴味，就会是一个没有灵魂的肉体，这样的音乐会失去一切吸引力。”[17]回到《第六交响曲》来，可以说主部中的配器，其中包括“完全是按规格”完成的配器，全然改变了插部的内容，赋予它另一种音色的表现力，破坏了开头慢板与快板（Adagio 和 Allegro）之间音色的相互联系。

在以序奏材料为素材的主部结构中，典型的柔板的不完全性和紧张性保留下来了。只有中提琴，而且只有在A弦上的高音区

发出的音响（按斯托科夫斯基的见解“听起来辛酸，带有悲苦色彩”）才能更准确地表达出这段插部音乐的内容。因此，此处可以说是中提琴的音色在起主导作用。

谱例 74 Allegro non troppo



在柴科夫斯基最后的大型作品——芭蕾舞剧《胡桃夹子》和歌剧《约兰达》中——作曲家的配器手法略有不同。可以看出他强调色彩的意图，配器的色彩具有独创的意义。柴科夫斯基在探索不寻常的配器方法，这成为 19 世纪末许多大作曲家的典型特征。

独创的新奇手法在《胡桃夹子》中可以见到。德罗谢里迈尔出场时，在两把长号的伴奏下，中提琴奏出焦燥不安的急速的旋律。作曲家用这种不同凡响的乐器组合，显然是要表现一种喜剧性的、一本正经的场合。

《胡桃夹子》的音乐一开始就很精致。这里由中提琴演奏低音的主线，而不用大提琴和倍大提琴。中提琴分成两部：在这段里没有低音乐器，却使音响异常轻巧和新颖。

举几个中提琴声部在全奏乐段中的例子，这几段或者被认为是困难的片断，或者演奏起来不很方便。应该说，这些困难自然是来自于音乐本身的发展或音乐内容的需要。

这些都是这位作曲家使用的典型手法，它们显示出柴科夫斯基是多么完美无缺地运用了中提琴的性能，甚至在整个管弦乐队

的音响中，也能把中提琴运用得十分巧妙。

谱例 75 Moderato con anima



谱例 76 Allegro con fuoco



在弦乐四重奏体裁中，柴科夫斯基创造了室内器乐合奏曲的典范。就音乐发展的特点而言，他的四重奏接近于交响乐。他在四重奏中充分地运用了四个声部的复调音乐性能。

同交响乐作品相比较，在四重奏中中提琴声部的运用更为复杂和多方面。关于柴科夫斯基的四重奏作品中中提琴的作用，可以从他的《第二弦乐四重奏》的行板中（Andante）——中提琴同第一小提琴（后来同第二小提琴）的激动悲伤的对话乐段窥见一斑：

谱例 77 Andante ma non tanto

中提琴在里姆斯基-科萨科夫管弦乐作品中的运用

在论及尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基-科萨科夫（1844—1908）管弦乐中的中提琴之前，必须首先要提到他在《管弦乐原理》一书中所阐述的极为重要的原则。它们涉及到乐器的音色属性："用文字表达音色的性质或给音色下定义是极为困难的，也是不精确的。"（由此联想到柏辽兹、休厄德作品中使用的乐器音色在对比上的"静止"特征。）其次："不应该忘记音色应与旋律的情绪相吻合的属性。"⑱

作曲家谈到乐器中存在着各种不同音色的潜力（当然所指的是在特殊的范围内该乐器的个性特点），它们通过不同的旋律、和声和音色的环绕而显示出来。如此深刻地认识和理解乐器音色的多面性，在里姆斯基-科萨科夫之前是不存在的。这种认识大大加深了作曲家对每件乐器性能的了解，从而使人们有可能在乐队中更广泛合理地运用它们。

关于中提琴，里姆斯基-科萨科夫在《管弦乐法原理》中写道："……小提琴、中提琴和大提琴实质上都是独立自主地演奏旋律的代表乐器……但比起小提琴和大提琴来，宽广歌唱性的旋律用中提琴演奏要少些，一部分原因是由于中提琴的音色带有一些鼻音，因此更适合于演奏短的和有性格特征的乐句和动机，另一部分原因是因为演奏中提琴的人数较少。"⑲

骤然看来，对中提琴音色下的这种定义，似乎显得与每件乐器音色的多样性与多功能的说法相矛盾。细细推敲起来，对中提琴的这个评定也许是合乎创作规律的，它也是来自作曲家的创作

实践。而对乐器音色多样化的说法则是一个总的概念，它总结了许多作曲家的经验，其中包括对未来的设想和希望。

下面从里姆斯基-科萨科夫的作品中，举两个由中提琴演奏旋律的例子：一是《金鸡》，二是《萨特阔》交响画。前者是歌唱性的旋律，后者是轻快的、带有舞蹈节奏性格的由短短的动机组成的旋律。这些都是有特色的短句（符合该作曲家所下的定义）。

谱例 78 Andantino



谱例 79 Allegretto
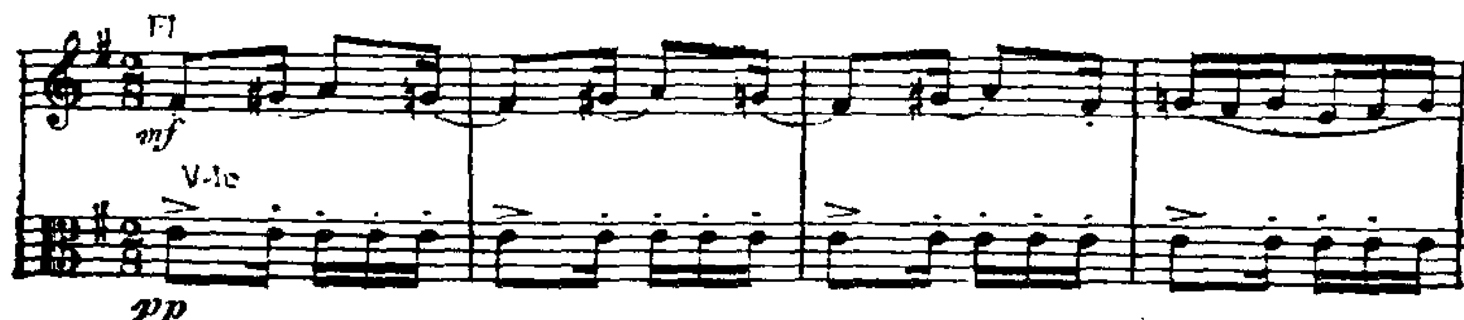


中提琴声部在里姆斯基-科萨科夫的管弦乐中完成了多样化的功能：同弦乐和管乐器同度或八度进行旋律的素描（其中包括相当少见的同倍大提琴一起，高八度演奏旋律），此外中提琴还在他的作品中担负了和声的、曲调的功能（尤其是演奏沉着、坚定的曲调），还时常对不同的木管乐器进行同步加倍，有时也用一把中提琴独奏。

里姆斯基-科萨科夫力求在乐器身上找到最能表现出音乐特性和情绪的乐器的品质。他把各种乐器作为显示高超技巧的独奏乐器来使用，反映出作曲家管弦乐法的鲜明个性。

在作曲家的乐曲中，可以找到许多例子来说明他把中提琴用在技术上繁难、技巧高超的乐句中。例如在歌剧《不朽的卡谢伊》，或者在歌剧《隐城基捷日传说》中的间奏“克尔仁茨之战”

中，中提琴的变化音音型要求演奏者克服很大的困难。里姆斯基-科萨科夫在乐器的使用和配合上是如何运用自如，可以举《舍赫拉查德》的终曲中一个不长的乐段为例（此处是长笛与中提琴）：

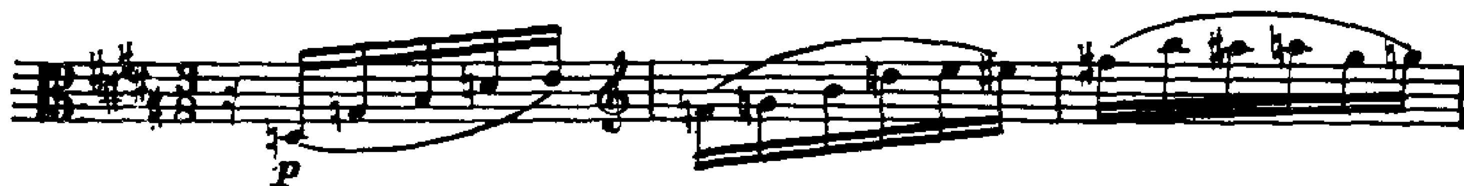
谱例 80 Vivo



关于在管弦乐中运用独奏弓弦乐器，作曲家写道："使用第一小提琴手和第一大提琴手独奏的机会是比较常见的，而中提琴独奏，则较为少见……中提琴只独奏一些短的乐句，这要求中提琴手有单独表演的能力，能演奏难度较大的经过句。独奏者要想流畅而精细地演奏，必须具备超出乐队一般演奏员的技术水平，还必须事先研究总谱……弓弦乐器独奏有时也不要求强有力的表情或者高超的技巧，这种时候，只是为了得到独特的与众不同的音色，特别是为了与同时演奏的其他弦乐器的音色拉开距离，才使用独奏。"⑳

里姆斯基-科萨科夫使用中提琴独奏，大多是用于声乐的伴奏部分，实质上是以此描绘剧中人物，或是描写一个舞台上的情节。下面的两个例子（《雪姑娘》与《金鸡》）中，中提琴的独奏正是这样使用的。

谱例 81 Adagio non troppo e cantabile





谱例 82 Lento non troppo



别连佳形象的主要特征之一是醉心于大自然的美景。在第一个例子中，别连佳唱道："送走了愉快的一天，晚霞的光线渐渐灰白，暗淡消逝。"独奏中提琴在低音区柔和悦耳的音色为渐渐消逝的美丽如画的黄昏景色增添了魅力。在第二个例子中，中提琴担负着上行的有变化音的旋律，带有东方的安乐、苦闷味道，又刻划出舍马哈皇后阴险狡诈而神秘的形象。

前面曾提到过中提琴同倍大提琴的罕见结合是在歌剧《隐城基捷日传说》中出现的。在这个片段中，低音提琴代替了大提琴，演奏更重要的声部，为费夫罗尼亚的歌声伴奏。

在歌剧《萨特阔》中，作曲家使用了少见的泛音拨奏(Pizzicato)，这种很有色彩的音响生动地描绘了远处传来的黄昏晚祷的钟声。

在里姆斯基-科萨科夫的作品中，中提琴的发展沿着多方面的、多功能的使用路线进行，这是对19世纪至20世纪初把中提琴作为管弦乐队的乐器来加以发展的有着一定意义的总结。

中提琴在19世纪下半叶至20世纪初俄国作曲家作品中的运用

莫杰斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基（1839—1881）的主要作品的加工和配器是由其他作曲家来完成的，他们是：里姆斯基-科萨科夫，居伊，伊波里托夫-伊万诺夫和肖斯塔科维奇。因此，这些作品不能说是完整的穆索尔斯基的管弦乐作品，更何况通过他晚期的配器法来谈其中的一种乐器——中提琴的作用了。作曲家穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》的原著总谱是作者唯一写完的歌剧，它提供了作曲家在管弦乐手法上的基本概念，尽管不完全，总还清楚。

歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》的管弦乐音响并不复杂，但很有色彩。整个弦乐群在乐队中处于主导地位。其中中提琴的作用和意义十分明显和重要。它的音色是生动而饱满的，尤其是在配器清彻简洁的插部，对中提琴的特色更是表现得非常鲜明。

在序奏部分，民歌气质的哀伤主题，由两支大管庄严地奏出。而这段旋律再现时，就由中提琴组演奏，中提琴继续着大管的音色线条，它们的音响赋予旋律以温暖与激动的色彩。
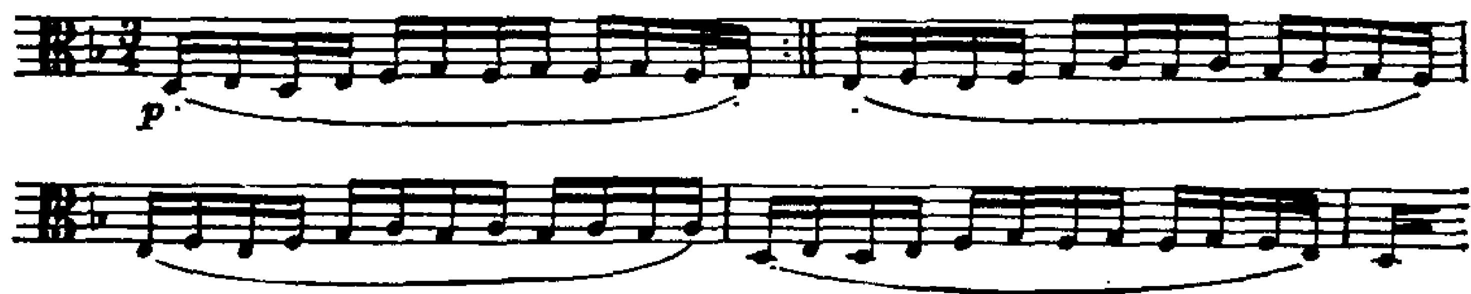
谱例 83 Andante



第一幕第一个场面的音乐，中提琴在低音区奏出从容平静的单调音型，把情节转移到邱道夫修道院的房间，修士比曼正在写大事记。中提琴在C弦上演奏的音色使这段华彩般的旋律音型听

起来鲜明而生动。

谱例 84 Andante molto



歌剧《霍凡斯基党人之乱》的序曲（《莫斯科河上的黎明》）中，开始中提琴奏出非常优美的旋律。它那美丽如画的意境，色彩绚丽的音响，不觉引起人们对苏醒了的大自然风光的遐想。关于这部音乐，先后曾有两位大师为它配器——里姆斯基-科萨科夫和肖斯塔科维奇，他们都把这段旋律委派给中提琴声部，当然，这种安排很接近于穆索尔斯基的配器风格。

在亚历山大·波菲烈维奇·鲍罗廷（1833—1887）的管弦乐作品中，几乎没有运用中提琴演奏独奏乐段，或者让中提琴奏出不同凡响的音色的例子。作曲家没有把中提琴从弦乐组中分离出去，通常是运用它们充任和声的角色或者担负伴奏。中提琴经常演奏节奏性的背景，有时也演奏独奏的动机，不过照例很短。

鲍罗廷的《第一交响曲》的第一乐章和《第二交响曲》的终曲中，正主题的音调出现在中提琴和第一小提琴的互相呼应上。

音画《中亚细亚大草原》的配器，色调细致精美，清彻透明。作者采用简朴的手法，塑造出鲜明美丽的如画的景象：用小提琴的泛音描绘出一幅“单调的沙漠荒原”图景。中提琴同大提琴的拨奏（Pizzicato）给人留下了一队驼队在沙漠上自远而近的印象。

东方主题的丰富形象最初鲜明地出现在格林卡的创作中。新俄罗斯乐派的作曲家们继承和发展了这个传统。《鲁斯兰与柳德米

拉》中的东方舞蹈在鲍罗廷的音乐中又得到进一步的创造和发展。

"波罗维茨之舞"是歌剧《伊戈尔王》中一个极其生动的场景。鲍罗廷在这部作品中的配器出色、辉煌。在小伙子们急速的不知疲倦的舞蹈场面中，作曲家使用中提琴少见的特殊奏法，模仿打击乐的效果，着重强调四个音，急剧而强烈，音色尖锐。而中提琴在C弦的浑厚而响亮的音区演奏，又好像以准确的节奏在约束着快速的舞蹈。

谱例 85



安东·格里戈里耶维奇·鲁宾斯坦（1829—1894）的《中提琴与钢琴的奏鸣曲》是在上个世纪下半叶俄国中提琴文献中非常重要的作品。该曲创作于1855年，发表于1857年。奏鸣曲的旋律与俄罗斯民歌和俄罗斯通俗浪漫曲的音调有着密切的联系，因而使该奏鸣曲具有鲜明的民族色彩。作曲家熟悉中提琴的性能和特点，从而巧妙地发挥了中提琴的技术和表现能力。在这里，中提琴的音响时而热情奔放，时而柔和抒情，时而宽广畅快、自由自在，仿佛置身于一首俄罗斯浪漫曲中一般。

该奏鸣曲于1859年，在俄国音乐协会举行的一次室内乐音乐会上，由安东·鲁宾斯坦和一位中提琴家（姓名没有查清）首演。1877年，中提琴家耶罗尼·维克曼与钢琴家古斯塔夫·克罗斯再次演奏了这部作品。此外，在1898年的音乐会上，中提琴家柯尔古耶夫和钢琴家萨穆艾尔松也演奏了这部作品。到了1902年，这首奏鸣曲又在奥德萨由中提琴家约瑟夫·别尔曼演奏过。(约瑟夫·别尔曼是捷克小提琴家、中提琴家和教育家，1891年毕业于布

拉格音乐学院。作为小提琴学生师从舍夫契克，理论作曲的导师是德沃夏克。——译者）
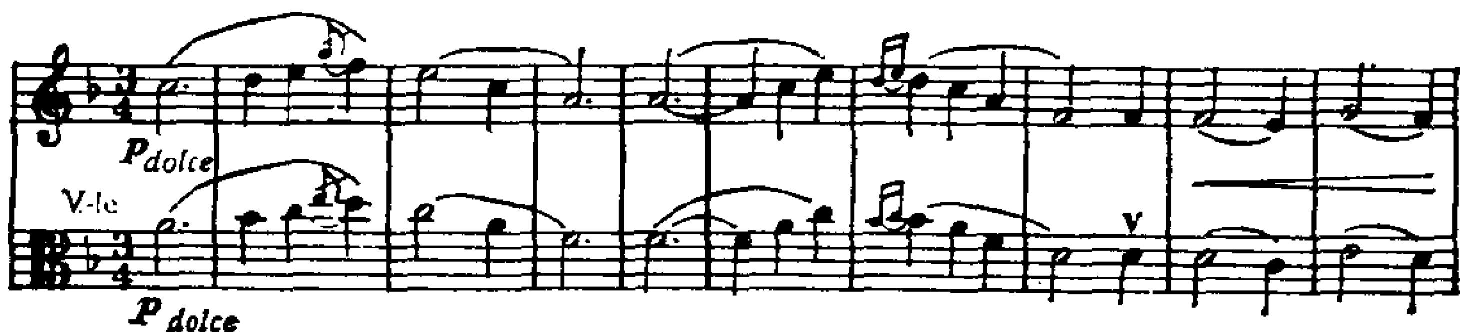
如今，鲁宾斯坦的这首中提琴奏鸣曲已成为众多中提琴独奏家所瞩目的作品。[21]从它本身的艺术价值来看，这首奏鸣曲不愧为俄国中提琴文献的代表作品。

在亚历山大·康斯坦丁诺维奇·格拉祖诺夫(1865—1936)的音乐中，没有尖锐冲突和紧张气氛——它的特点是声音优雅、均衡得宜。作曲家用低八度的重复手段广泛地使用混合的色调，但是使用这种色调并不是想以此作为增强表现力的手法，而是以此作为在音色对比上的缓冲剂，使管弦乐队的音响趋于平衡匀称。

由于中提琴（正如弦乐器组的其他有代表性的乐器一样）在格拉祖诺夫的作品中几乎始终是在为木管乐器加倍，作曲家运用它们就很自由和大胆。格拉祖诺夫管弦乐的中提琴部分尽管在技术方面比里姆斯基-科萨科夫更为复杂，然而它们的写法始终以对乐器的管弦乐性能的真正理解为基础。

中提琴的高音区声音尖锐而紧张。为了减少这种紧张度，通常是让中提琴同小提琴结合。格拉祖诺夫却采用了另外一种有趣的结合：在《音乐会圆舞曲》中，旋律由中提琴和单簧管演奏，其结果获得了清新而柔和的音响。谢尔盖·尼基弗洛维奇·瓦西连科写道："单簧管的音色同中提琴的音色非常成功地融合在一起，"同时"赋予音响以诗一般的异常温暖的色彩。"[22]

谱例 86 Tempo di valse (Allegretto)



亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾（1871—1915）在自己的管弦乐法中运用了混合音色的原则，在这点上，他近似于格拉祖诺夫。斯克里亚宾在管弦乐中把乐队的各声部明确地划分成两个方面：旋律与乐队和声背景。而和声背景作为乐曲结构中的表现手段，其作用也非常重要。中提琴通常起着和声背景的作用，或是作为持续音，或是以节奏音型的形式（琶音、三连音等）出现。它们几乎向来都是充任加强双簧管或者圆号，偶尔也加强单簧管声部的角色。

有时斯克里亚宾给弦乐器组的某些乐器安排一些独奏小乐段，经常是由小提琴或大提琴演奏。在《狂喜之诗》中有一段短句安排给中提琴独奏，作曲家赋予这段抒情的乐句一种特殊的性格。

谱例 87



在谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫（1873—1943）的管弦乐作品里，中提琴基本上是起伴奏声部的作用，经常是分奏，用来重复木管乐器。

拉赫玛尼诺夫的管弦乐法突出的特点是这样的：他不仅仅是把主要声部，而且把伴奏声部甚至持续和弦都视为旋律声部来加以配器，这样听起来既有韵味又优美动听。这就形成了拉赫玛尼诺夫具有代表性的如歌的管弦乐音响以及“歌唱的”管弦乐队。

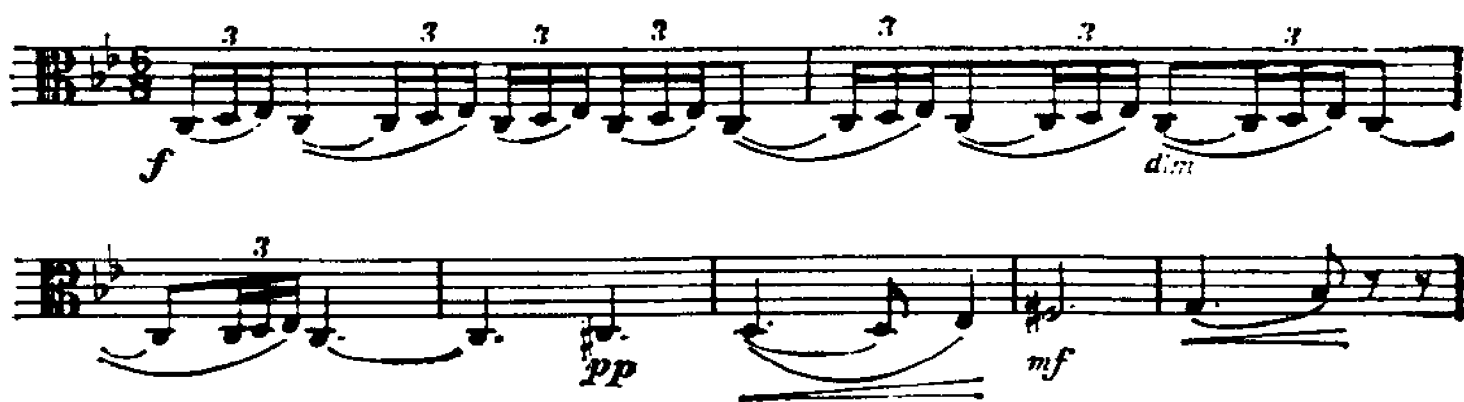
这方面好的例子还有《第二钢琴协奏曲》的第二乐章，其中他把中提琴分成三部，声音优美至极（顺便说说，这是在完成持续和弦的功能），此处的和声自然而然地形成了同旋律的协调一

致。

《第三交响曲》第二乐章一开始，四把分奏的中提琴的音色十分优美雅致，为令人陶醉的长笛演奏的主题创造出旋律的背景。

拉赫玛尼诺夫比斯克里亚宾更多地运用纯音色，但这些因素在作品中只是昙花一现，并非“关键”。在他的《第二交响曲》、《交响舞曲》以及《第一交响曲》中，都有不长的中提琴的独奏片段。下面的例子取材于《交响舞曲》的第二乐章。

谱例 88 con sord



室内乐和独奏的中提琴演奏艺术

19 世纪上半叶，俄罗斯的室内合奏演奏艺术，尤其是四重奏的演奏艺术，得到大规模的普及和发展。四重奏在达官显贵的宫邸里广泛流行。四重奏的参加者起初都是著名的外国音乐家，后来才逐渐出现了本国的室内乐团。例如阿列克赛·李沃夫四重奏团，组建于 1835 年，在长达 20 年的期间内进行演出活动。它被认为是欧洲的优秀四重奏乐团之一。这个四重奏团的全体成员如下：第一小提琴——阿列克赛·李沃夫，第二小提琴——维利格利姆·毛列尔，中提琴——特·维尔德，大提琴——马特维·维叶尔高尔斯基。特·维尔德是一位出色的中提琴家，被称为“北方的中提琴鹦哥”。他使用一把最好的乐器——瓜尔涅里制造的

"珍宝明珠"。[23]

在19世纪上半叶,虽然室内乐团仅在家庭自娱的音乐环境里发挥作用,然而,李沃夫的四重奏团却使当时彼得堡的听众有机会听到许多优秀的古典音乐作品。

在40年代经常举行演奏活动的莫斯科弦乐四重奏团,由第一小提琴格拉西、第二小提琴尼古拉·阿发纳谢夫、中提琴阿·阿马托夫和大提琴弗·施密特组成。除这组四重奏外,至少还有15个贵族家庭组织了室内音乐晚会。

室内乐团在全国范围内有规律地进行音乐会活动,是从1859年成立俄罗斯音乐协会(PMO)的时候开始的。在这一年还成立了19世纪后半叶最著名的室内乐团——俄国音乐协会彼得堡分会四重奏乐团。彼得堡还有另一组四重奏团,称为"俄罗斯四重奏团",成员是:德·潘诺夫、阿·里昂诺夫、阿·叶戈洛夫和阿·库兹涅佐夫。该团的演奏活动,在向听众介绍俄罗斯的室内乐音乐和发展本国演奏艺术等诸方面,都起到很大的作用。

在莫斯科,从19世纪60年代中期开始,以费尔基南德·劳勃为首的俄罗斯音乐协会莫斯科分会四重奏乐团负有盛名。

米特罗凡·彼得罗维奇·贝里亚耶夫的家中举行的音乐晚会在普及室内乐方面起到了巨大作用(该晚会在当时被称为"贝里亚耶夫的星期五")。在那里演奏了大量的古典和当代的四重奏作品。在这些晚会上表演的弦乐四重奏成员中没有职业演奏家。虽然如此,随着时光的流逝,四重奏乐团逐渐地演变为优秀的演出团体了。贝里亚耶夫不仅酷爱室内音乐,而且还是一位相当好的中提琴手。沃·特拉依宁评论贝里亚耶夫说:"他能随心所欲地'视奏',正如他的演奏伙伴们和音乐界好友们所看到的,他是位准确而完美无瑕的合奏者,是一位敏锐的室内乐好手,同时他还

严格地要求自己和集体”。[24]

以演奏乐器作为消遣的日常的家庭音乐晚会，对很多俄国作曲家的创作起到了推动的作用。说到这里，值得一提的是亚历山大·格拉祖诺夫[25]的家庭音乐晚会。他和朋友们经常聚在一起演奏四重奏，这位作曲家时而演奏大提琴，时而又演奏中提琴。在给库尔巴诺夫的信里，格拉祖诺夫写到：“是否可以找到彼得罗夫——他是大提琴家。如他能来，我就拉中提琴，维托尔拉第一小提琴，反正这种事您办过……”。[26]

19 世纪末和 20 世纪初的头 20 年，格·麦克伦堡-斯特列里茨基公爵的弦乐四重奏乐团是优秀的专业四重奏团，称为麦克伦堡四重奏团。他们的演奏活动所遍及的范围是俄国任何四重奏团都比不上的。比如说，这个四重奏团在自己将近 20 年的艺术生涯中先后出访各国 150 个城市，举行 800 多场音乐会。麦克伦堡四重奏团成为俄国最早到西欧各国进行巡回演出的艺术团体。

在安东和尼古拉·鲁宾斯坦的倡议下，在彼得堡(1862 年)和莫斯科（1866 年）创办了最早的俄国音乐学院，它们对进一步发展俄罗斯音乐文化，尤其对演奏艺术，有非常重要的影响。在彼得堡音乐学院还设立了专门的中提琴班。但是在俄国革命前的其它音乐学院，其中包括莫斯科音乐学院，仅开设中提琴“必修”课，让小提琴专业的学生接触中提琴的基本演奏法。

尽管在音乐学院有中提琴班，但中提琴家的人数仍然不够。因此在室内乐和四重奏团或者是在柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》中，中提琴独奏声部经常不得不由小提琴家来代替演奏。例如，列奥波德·奥尔、伊凡·赫瑞马利、费尔基南德·劳勃等小提琴家就经常演奏《哈罗尔德在意大利》中的中提琴独奏部分。

中提琴家耶·魏克曼和弗·巴卡列尼柯夫在俄国中提琴演奏

艺术中占有特殊的地位。

魏　克　曼

耶罗尼姆·安德列也维奇·魏克曼（1825—1895）是19世纪下半叶俄国著名的中提琴演奏家（德国血统），主要从事于室内乐的演奏活动。他是非常著名的俄罗斯音乐协会彼得堡分会弦乐四重奏团的成员，最初这个四重奏团的领导人是亨利克·维尼亚夫斯基[27]，后来由列·奥尔（1843—1930）主持。这个四重奏团不是一下子就组成的。但是自从奥尔来到这个团之后，人员也就多年地固定下来了[28]：第一小提琴列·奥尔，第二小提琴伊凡·皮凯尔，中提琴耶·魏克曼，大提琴卡尔·达维多夫。魏克曼在这个四重奏团中工作了将近30年。

这个卓越的弦乐四重奏团向听众介绍了许多室内乐作品，其中包括当代作曲家和已往作曲家的作品。由于他们积极地开展四重奏音乐会活动，加上他们的演奏很精彩、很完美，这就促进了彼得堡室内乐音乐晚会的普及和开展。

魏克曼不仅在这个四重奏团，同时还参加其他室内乐团的演出。大家都知道他同米里·巴拉基列夫一起演奏过舒曼的钢琴四重奏，他还参加过贝多芬三重奏的演出。此外，魏克曼多年在玛丽亚剧院的管弦乐队担任首席中提琴。

魏克曼也登台独奏，自然，独奏活动是比较少的。那时中提琴作为独奏乐器很少引人注意。虽然如此，作为中提琴独奏家，魏克曼的音乐会演出活动还是取得了优异的成绩。在柏辽兹第二次胜利地到俄国巡回演出时，魏克曼在彼得堡成功地演出了《哈罗尔德在意大利》交响曲，作曲家亲自指挥，他担任中提琴独奏[29]。众所周知，同样他在1877年还演出了安东·鲁宾斯坦的《中提琴

和钢琴的奏鸣曲》。

在亨利克·维尼亚夫斯基去世后不久，魏克曼曾应邀演出一部名为《幻想》的为中提琴和钢琴而写的小曲子，这是大家原来都不熟悉的早期作品，是波兰小提琴家维尼亚夫斯基写来献给魏克曼的。

在1862年创办彼得堡音乐学院之后不久，魏克曼成为第一位中提琴专业班的教授，他的教学活动一直持续到1891年。起初他领导中提琴专业班，但因为没有专业的中提琴学生，这个中提琴专业班只好改为小提琴学生的"必修课"。魏克曼最早的学生瓦西里·贝谢尔在《回忆录》中写道："在1865年初，应鲁宾斯坦的邀请，我到耶·魏克曼的班上学习中提琴，因为音乐学院当时没有中提琴手参加管弦乐队。"[30]魏克曼在彼得堡音乐学院培养出来的其他的中提琴家还有拉·列兹维佐夫，魏克曼的儿子和亚历山大·叶戈洛夫——著名的莫斯科"俄罗斯四重奏团"的参加者。

魏克曼在音乐学院从事教学工作长达30年之久，为发展俄罗斯的中提琴艺术起了积极的作用，并为苏维埃时期中提琴演奏事业的兴起打下了坚实的基础。

巴卡列尼柯夫

本世纪初，开始出现大批以中提琴为主要演奏乐器的卓越的音乐会独奏家，其中，俄国杰出的中提琴家弗拉基米尔·罗曼诺维奇·巴卡列尼柯夫（1885—1953）占有显著地位。他是一位具有多方面天赋的音乐家：室内乐演奏家、独奏家、音乐学院教授、指挥家、作曲家——巴卡列尼柯夫的创作和演奏活动的范围就是这样的广泛。

他在莫斯科音乐学院伊凡·赫瑞马利的班上学习小提琴，毕

业于1907年。然而，当他还是音乐学院学生的时候，他就在各种室内乐团中演奏中提琴了，起初在莫斯科四重奏团，以后又在俄罗斯音乐协会莫斯科分会四重奏团。也就是从那时起，巴卡列尼柯夫时常不断地演奏中提琴。1910年，他参加了著名的麦克伦堡四重奏团，并随团多次在俄国和国外巡回演出。

巴卡列尼柯夫是一位出色的室内乐演奏家。评论界认为，他在四重奏中的演奏富有艺术说服力。“他真是位艺术家，那漂亮的音色和优雅的乐句让你感到吃惊”——1915年发表在《俄罗斯音乐报》上的评论这样说。音乐家们听了这位中提琴家在四重奏中的演出后，非常兴奋地评论道：“巴卡列尼柯夫是出色的演奏家。他具有异常敏锐的乐感，善于处理乐句甚至处理每一个音符，他能在你意想不到的地方给乐句增加新奇的色彩，令人陶醉，从而出色地表现出他对室内乐作品的理解。”[32]

巴卡列尼柯夫曾于1909年参加莫斯科四重奏团为列夫·托尔斯泰演出过。他回忆道，“在我们演奏过程中，列夫·托尔斯泰不时地擦眼泪，这似乎是在肯定他在感受音乐，他爱音乐，……他认为莫扎特和贝多芬是最伟大的音响艺术家，犹如最伟大的语言艺术家一样”。[33]

巴卡列尼柯夫的独奏演出比较少，虽然他的音乐会时常获得极大的成功。他演奏过柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》、圣-桑的协奏曲、海顿和阿伦德斯协奏曲，以及柏涅捷托·马尔切洛、亚历山大·温克列尔、巴维尔·约欧恩等作曲家的奏鸣曲。“巴卡列尼柯夫演奏用的中提琴是斯特拉迪瓦里[34]制作的，他无论是演奏高技巧的经过句或者是持续流畅的旋律线都同样好。他的音色雄浑有力，到高音区也不出现杂音，他的演奏突出了艺术的完美，音响温暖，弓法雅致，这是一位无所不能的中提琴家。”[35]

为纪念弗拉基米尔·巴卡列尼柯夫从事演奏活动25周年，1925年在莫斯科大剧院贝多芬厅举行了他的独奏音乐会，并授予他俄罗斯联盟共和国功勋演员的称号以示庆贺。在音乐会上，他演奏了巴赫的《恰空舞曲》，又同小提琴家扎·卡尔皮洛夫斯基一起演奏了亨德尔-哈尔沃尔申的《帕萨卡利亚》二重奏曲。在场的音乐家们认为，《恰空》和中、小提琴二重奏的演奏技巧娴熟自如，听起来满腔热忱，艺术性强，优美高雅。

巴卡列尼柯夫的教学工作是从1914年开始的，当时他主持彼得堡音乐学院的中提琴专业课，但持续时间不长，因为不久他就应征入伍。战争结束后，中提琴家应邀参加斯特拉迪瓦里四重奏团，常在彼得堡和莫斯科演出。

1920年夏天，指导莫斯科音乐学院四重奏课程的约瑟夫·雷夫金德逝世了，于是学院向巴卡列尼柯夫提出了邀请。关于这个问题，瓦西里·席林斯基回忆说："优秀的演奏家、卓越的音乐家、经验丰富的室内乐能手巴卡列尼柯夫是指导四重奏课程的最适宜的人选。莫斯科音乐学院的领导向巴卡列尼柯夫发出邀请，请他来教授四重奏课程，并主持中提琴专业课。虽然只有一名学生，但这名学生表示了要成为中提琴演奏家的心愿。他就是瓦吉姆·瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基……。"[36]

这样，从1920年秋天起，弗拉基米尔·巴卡列尼柯夫就成为莫斯科音乐学院的四重奏课和中提琴班的教授。小提琴家维德列维奇说："我在巴卡列尼柯夫的四重奏班上上过重奏课，我们都感到十分满意。我记得他是非常有吸引力的人。他总是笑容满面，很温和，然而对我们在演奏方面的要求却十分严格。这是一位神话般的音乐家。"[37]巴卡列尼柯夫在莫斯科依旧继续他的四重奏演出活动，起初在斯特拉迪瓦里四重奏团，一直工作到1929年，后来

又参加了莫斯科艺术剧院四重奏团。这期间他还担任指挥，这一工作最初是在彼得堡歌剧院乐队和彼得堡交响乐队，早在1915年就开始了。在莫斯科，巴卡列尼柯夫曾任大剧院的芭蕾舞团乐队指挥，同时还指挥斯坦尼斯拉夫斯基剧院和莫斯科艺术剧院的乐队。

从1927年起，他移居美国，任辛辛那提交响乐团的第二指挥和首席中提琴，不久他被聘请为辛辛那提音乐学院的中提琴主课教授。巴卡列尼柯夫还举办了个人的中提琴独奏音乐会。在第一部分（上半场）通常演奏的是古典乐派作曲家为抒情维奥尔琴写的作品，第二部分（下半场）则演奏古典的和当代的为中提琴而创作的作品。音乐会进行得很顺利，评论界称他为当代一流的中提琴家。《辛辛那提星时报》在1934年时写道："巴卡列尼柯夫是世界上最完美的中提琴演奏家，他深受听众的热爱。"

巴卡列尼柯夫在匹兹堡度过了他生命的最后几年。他一生完成了以下几部著作：《音乐家札记》、《管弦乐队的乐器》、《乐队与合唱团指挥基础》等等。

综上所述，中提琴在俄罗斯民族音乐学派作曲家的作品中，运用了别具一格的有趣味的传统手法，在这方面，几乎所有的俄罗斯作曲家都继承了格林卡的传统。格林卡奠定了俄罗斯管弦乐法学派的基础，他改编了古老的俄罗斯民间歌曲与乐曲，为俄罗斯学派树立了基本的创作原则。"格林卡的管弦乐作品，是19世纪所有的俄罗斯杰出作曲家们热爱、尊崇和研究的对象，"勃拉戈达托夫写道，"不论他们的趣味及爱好如何，不论他们是属于哪一种派别"[38]，他们每个人都继承和发扬了格林卡遗产中的某些方面。对所有的人来说都有一个共同点，那就是把符合于音乐内容的乐器的品质突出并展示出来。这和在管弦乐中使用中提琴有密切的

关系。在柴科夫斯基的作品中，中提琴声部在乐队里发挥着特殊重要的作用。它那善于表达的音色，成为音乐作品的戏剧性结构极为重要的组成部分。

里姆斯基-科萨科夫在他的作品中进一步开发了包括中提琴在内的独奏乐器的性能，因为他作品的基调是光明的、欢乐的。

新的俄罗斯音乐学派，也同样忠实于格林卡的传统管弦乐的风格，或是仿照他的继承人柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫。

俄国的中提琴演奏艺术产生于18世纪，最初在管弦乐队中发展起来，后来在室内乐器乐音乐中得到发展。格林卡的中提琴和钢琴的奏鸣曲属于19世纪前30年。在19世纪的后半叶，即60年代，开始有了中提琴的专业音乐教育，这是随着建立彼得堡和莫斯科音乐学院而来的。这些音乐学院培养了一批训练有素的中提琴家。

在这一时期，中提琴的独奏活动开始一步一步发展起来，这是由于在初期有著名的小提琴家表演中提琴独奏，后来才出现了专职中提琴独奏家的表演，如19世纪下半叶俄罗斯优秀中提琴家耶罗尼姆·魏克曼和20世纪初卓越的中提琴家弗拉基米尔·巴卡列尼柯夫。

---

① 列夫·京兹堡：《研究，论文，随笔》，第42页，莫斯科1971年版。——原注，下同。

② 亚可夫·什特林：《18世纪的俄国音乐与芭蕾》，第77页，列宁格勒1939年版。

③ 《莫斯科公报》1776年第17、20期，1783年第3期，1798年第79期。

④ 沃·波格热夫:《剧院管理处在职官员和职员名单》,皇家剧院管理处档案第1卷,第376页—397页,圣彼得堡1892年版。

⑤ 格·费谢契科:《伊万·叶夫斯塔弗耶维契·汉多什金》,第74页,莫斯科1972年版。

⑥ 奥丽佳·列瓦谢娃、尤里·凯尔第什、阿列克赛·康定斯基:《俄国音乐史》第1卷,第207页,莫斯科1972年版。

⑦ 米哈伊尔·格林卡:《遗著》第1卷,第350页,莫斯科—列宁格勒1952年版。

⑧ 同上,第344页。

⑨ 同上,第344页。

⑩ 摘自米·格林卡:《150周年日历》,第8—9页,莫斯科—列宁格勒1954年版。

⑪ 详细内容请看弗·尤则福维奇的《未完成的中提琴奏鸣曲》,《苏联音乐》1979年第7期,第88—92页。

⑫ 列夫·拉阿本:《俄国和苏联的小提琴艺术史》,第69页,莫斯科1978年版。

⑬ 列夫·拉阿本:《俄国音乐中的器乐合奏》,第113页,莫斯科1961年版。

⑭ 亚历山大·维普利克:《管弦乐法风格问题论文集》,第37页,莫斯科1961年版。

⑮ 里姆斯基-科萨科夫:《管弦乐法原理》,第51页,莫斯科1946年版。

⑯ 阿达姆·卡尔斯:《管弦乐法的历史》,第234页,莫斯科1932年版。

⑰ 《彼得·伊利奇·柴科夫斯基同冯·梅克夫人的通信》第1卷,第236页,莫斯科1934年版。

⑱ 摘自里姆斯基-科萨科夫:《管弦乐法原理》,第18、23页。

⑲ 同上,第35、36页。

⑳ 同上,第85页。

㉑ 譬如,1979年此奏鸣曲是由菲多尔·德鲁日宁和勒·帕捷列耶娃录制成唱片。

㉒ 谢尔盖·尼基弗维奇·瓦西连科:《交响乐乐队的管弦乐法》第2卷,第97页,莫斯科1959年版。

㉓ 瓜尔涅里——世界著名的小提琴制作大师,意大利提琴制作世家。父:安德拉·瓜尔涅里(1612—1698),师承尼古拉·阿马蒂。子:朱瑟贝·瓜尔涅里(1666—1730)和特洛·瓜尔涅里(1670—1700)。侄:安东尼·瓜尔涅里(1687—1745),随安德拉学制作。孙:特罗·瓜尔涅里(1695—1740),朱瑟贝之子。其中以安东尼·瓜尔涅里的手艺最高,其作品可与斯特拉迪瓦里比美。——译注

㉔ 特拉依宁:《米特罗凡·彼得罗维奇·贝利亚耶夫和他的小组》,第33页,莫斯科1975年版。

㉕ 亚历山大·格拉祖诺夫(1865—1936),俄国多产作曲家,师承里姆斯基-科萨科夫。他最后的一部作品是为萨克斯管写的协奏曲,该曲现被移植为中提琴单乐章协奏曲(F大调),颇为流行。——译注

㉖ 摘自列夫·拉阿本：《俄罗斯音乐中的器乐合奏》，第 360 页。

㉗ 亨利克·维尼亚夫斯基（1835—1880），波兰小提琴家、作曲家，毕业于巴黎音乐学院，1860 年曾受聘为俄国沙皇御前小提琴乐师。——译注

㉘ 列奥波德·奥尔(1845—1930)是著名的美籍匈牙利小提琴演奏家和教师。幼年师从奥地利人雅格·顿特和匈牙利人约瑟夫·阿希姆。后受聘于圣彼得堡音乐学院任小提琴教授。1918 年定居美国，培养了大批第一流的小提琴家，如海菲兹、秦巴利斯特、爱尔曼、米尔什坦等。——译注

㉙ 柏辽兹第一次访俄是在 1847 年，在莫斯科和彼得堡演出《哈罗尔德在意大利》，中提琴独奏由捷克小提琴家恩斯特（1814—1865）担任。20 年后，于 1867 年第二次访问俄国，11—12 月在彼得堡演出六场音乐会。中提琴独奏由俄国优秀的中提琴家魏克曼担任。在莫斯科演出《哈罗尔德在意大利》时，中提琴独奏由费·劳勃担任。——译注

㉚ 瓦西里·贝谢尔回忆录：《古老的俄罗斯》，第 354 页，1895 年版。

㉛ 伊凡·赫瑞马利（1844—1915），俄罗斯著名的小提琴家、教育家，著有《小提琴音阶练习》和《小提琴双音练习》。——译注

㉜ 本书作者同中提琴家巴比奇的谈话。

㉝ 弗拉基米尔·巴卡列尼柯夫：《音乐家札记》，第 30 页，纽约 1943 年版。

㉞ 安东尼奥·斯特拉迪瓦里（1644—1737），意大利提琴制作家。他与瓜尔涅里都是阿马蒂·尼科洛的门生。据统计他一生所制作的小、中、大提琴总共约有 1 100 把左右，现存备案的真品只有 430 多把。——译注

㉟ 本书作者同小提琴家维德列维奇的谈话。

㊱ 瓦西里·席林斯基：《室内乐合奏——莫斯科音乐学院四重奏班的历史》，第 119 页，莫斯科 1979 年版。

㊲ 本书作者同小提琴家维德列维奇的谈话。

㊳ 勃拉格达托夫：《交响乐队史》，第 179 页，莫斯科 1969 年版。

第六章　苏联的中提琴艺术

20—30年代的音乐生活及中提琴艺术

十月革命为俄罗斯苏维埃音乐艺术的发展开创了新的阶段。国家在新的社会基础上改建了原有的音乐院校，并新建了音乐院校。弗拉基米尔·伊里奇·列宁于1918年签署了关于音乐学院国有化的法令，并签署了私人音乐机构（其中包括剧场、剧院、音乐出版社等）国有化的法令。从此音乐教育由国家主管。

苏维埃政权在建立的初期，做出了在劳动者中普及基础音乐文化的决策。音乐会不仅仅开始在会堂和剧场举行，也在工人俱乐部和部队中举行。这些音乐会通常附设讲座，并配以专门的节目。

除了在莫斯科和列宁格勒建立了音乐学院之外，其他的大城市也同样建立了音乐学院。许多音乐学校也建立起来。劳动者有了学习音乐的机会。所有这一切，都为文化艺术的发展开阔了天地。

苏维埃时期的第一场交响乐音乐会于1917年11月8日举行，是由前彼得堡宫廷乐队演奏的。如今，该乐队已成为全世界闻名的共和国功勋集体——叶甫根尼·穆拉文斯基领导的列宁格勒模范爱乐交响乐团。

1922年以前，莫斯科还没有专职的交响乐团。音乐会的演出经常是由大剧院和莫斯科艺术剧院的乐队来演奏。1922年，由卓越的苏维埃小提琴家列夫·蔡特林教授发起，建立了没有指挥的交响乐团——第一交响乐团。乐团的成员是来自不同乐队的专业演奏家，所以第一交响乐团通常被称为60位教授的乐队。这个集体在其存在的11年间，举行了大量的音乐会，他们成了非常了不起的现代音乐、特别是苏联作曲家新作品的宣传者。

苏联最早为中提琴创作的作品早在20年代初就有了。它们主要是奏鸣曲和小型乐曲。在20年代的前五年出现了弗拉基米尔·克留柯夫（1922年）、谢尔盖·瓦西连科（1923年）、瓦西里·舍林斯基（1924年）的奏鸣曲，尼古拉·切姆贝尔日（1925年）的组曲，还有德·日沃托夫斯基（1921年）的小协奏曲，别洛伊（1923年）的诗曲，瓦西里·卓洛塔列夫（1923年）的牧歌，其中的大部分同革命前俄国现实主义的音乐流派有着联系。

20年代后半期的中提琴作品有尼古拉·罗斯拉夫茨（1928年）和亚历山大·莫索洛夫（1928年）的奏鸣曲，这些作品反映了音乐创作中当时的趋势。以较为传统的风格写的作品有尼古拉·伊万诺夫-拉特凯维奇（1926年）的奏鸣曲——《诗》。这是一首昂扬兴奋的浪漫主义与精妙技巧相结合的成功的作品。

20年代末至30年代初，为中提琴写的作品有安丘费耶夫的三首小曲（《独白》、《浪漫曲》、《谐谑曲》）、扎尔·列文的《诗》和瓦尔瓦拉·盖格洛娃的《组曲》。后者运用了俄罗斯现实主义经典作品的传统手法，并饶有兴味地、多样化地运用了中提琴乐器的技巧性能。

那么，如何估价苏联早期的中提琴作品呢？总起来可以毫无疑义地说：它们在丰富和充实苏联中提琴文献的过程中迈出了必

由的第一步。

中提琴的演奏艺术也是逐步地发展起来的，它最初只是在管弦乐队和室内乐团的实践中应用，后来才有了中提琴的独奏演出活动。在苏联最早举行中提琴独奏音乐会的是：弗拉基米尔·巴卡列尼柯夫和瓦吉姆·鲍里索夫斯基。1928 年 12 月，著名的阿马尔-欣德米特四重奏团莅临苏联，这是一个具有重大意义的事件。在此期间，欣德米特举办了中提琴独奏音乐会，他演奏的曲目是自己为中提琴和乐队写的第 5 号《室内音乐》。

20 年代形成的弦乐四重奏团中的中提琴家对奠定苏联中提琴演奏艺术作出了有世界意义的贡献，他们是：格拉祖诺夫四重奏团的亚历山大·雷夫金，斯特拉迪瓦里四重奏团的格里高利·加姆希尔格，柯米塔斯四重奏团的米哈依尔·特里安和维利欧姆四重奏团的斯维尔斯基。其中苏联最早的四重奏团之一的列宁四重奏团的中提琴家是卓越的演奏家列夫·普里维尔（1883－1970）。他多年担任苏联第一交响乐团及大剧院乐队的中提琴首席。同时他在莫斯科爱乐协会的音乐戏剧学校教授中提琴。

30 年代期间，中提琴的独奏演出活动明显地活跃起来，出现了欣欣向荣的局面。与鲍里索夫斯基同时期演奏独奏节目的还有叶甫根尼·斯特拉霍夫和亚·卡普伦。俄罗斯联邦共和国功勋演员阿·特拉赫腾贝尔格曾在苏维埃时期最早用中提琴演奏音乐艺术的珍品——柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》的中提琴独奏声部，里查德·施特劳斯的《唐·吉诃德》，以及莫扎特为小提琴、中提琴和乐队写的《交响协奏曲》的中提琴声部。

随着苏联中提琴演奏艺术的发展以及中提琴作为独奏乐器逐渐地出现在音乐会舞台上，也出现了许多中提琴作品：斯捷潘诺夫（1935 年）、鲍里斯·阿萨菲耶夫（1938 年）、根里赫·李金斯

基（1938年）等人的奏鸣曲和鲍里斯·蔡德曼（1938）写的苏联第一部中提琴和乐队的协奏曲。

由于中提琴独奏活动的发展和交响乐团及室内乐团（首先是弦乐四重奏乐团）数目的增加，就要求有高度专业化的中提琴手，可是在苏维埃政权建立后最初的10年中，受过严格训练的高水平的专业中提琴家很少，这就提出了一个极为重要的任务——建立苏联的中提琴教学和演奏学派。这个任务近年来正在由苏联人民演员、苏联国家奖金获得者瓦吉姆·瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基教授完成。

苏联中提琴学派的奠基人——鲍里索夫斯基

现在，当苏联中提琴学派在国际上获得承认并威望卓著的时候，可以深信不疑地说，这些成就的取得在很大程度上是与瓦吉姆·瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基（1900—1972）分不开的。

现在的这一代音乐学院学生很难想象60年以前，无论在莫斯科或者在俄罗斯其他音乐学院都没有中提琴专业的班级，而瓦吉姆·瓦西里耶维奇·鲍里索夫斯基在当时是唯一的中提琴主科学生。在他年轻的时候，人们普遍地对中提琴这一乐器持轻视态度。诚然，这在当时说来也有某些道理：音乐学院没有专职的中提琴教师，所以在当时，有些必修中提琴专业课的学生只能在小提琴教师的班上熟悉这种乐器。

起初，瓦吉姆·鲍里索夫斯基像绝大多数中提琴手一样，也学小提琴。他在音乐学院的第一位老师是米哈伊尔·普莱斯，以后又跟随波拉克教授学习。鲍里索夫斯基确立以中提琴为自己的

专业，并在专业上获得成就应归功于波拉克教授。1920年，他终于成为弗拉基米尔·罗曼诺维奇·巴卡列尼柯夫的学生，在他的班上学习中提琴直到从音乐学院毕业，并获得金质奖章。

鲍里索夫斯基在音乐学院毕业以后，立即于1922年10月22日在音乐学院小礼堂举行了首场独奏音乐会。在这次音乐会上，年轻的中提琴家邀请康斯坦丁·伊古姆诺夫教授参加并共同演奏了弗拉基米尔·克留科夫的中提琴奏鸣曲。

其时，鲍里索夫斯基已经具有音乐会演奏家的杰出品质：他演奏的中提琴音响听起来饱满、浑厚、结实，各音区的色调鲜明多样化，分句灵活自如……所有这一切都使他的演奏具有浪漫主义的激情，形象生动，具有感染力。当然，他的这些演奏家素质引起了一些有知名度的演奏家们的注意。此后，鲍里索夫斯基经常同亚历山大·戈尔登维泽尔、列夫·奥波林、伊莲娜·别克曼-谢尔宾娜一起在晚会上演出奏鸣曲。

有这样一个有趣的故事：在首场中提琴音乐会的海报上写着：他（指鲍里索夫斯基）演奏用的中提琴是基莫菲·波德戈尔内制作的。这个细节具有重大意义。首先，对于年轻的苏维埃共和国来说十分重要的是在苏联有了提琴制作家，他们能制造出色的音乐会演奏用的乐器（顺便提一句，后来鲍里索夫斯基在德国巡回演出的时候，海报上同样地标明——基莫菲·波德戈尔内制作的中提琴）；其次，演奏家和乐器制作家——鲍里索夫斯基和波德戈尔内——创造性的友好合作关系为逐步排除“不合规格的中提琴”奠定了基础，也为向中提琴家提供音乐会用的中提琴开拓了广阔的前景。这无疑为中提琴演奏艺术的发展创造了条件。

很快，鲍里索夫斯基的演奏活动在国外也赢得了声誉。1927年，他随四重奏团到德国演出，并举行了独奏音乐会，在那里他

结识了欣德米特。为了表示对苏联中提琴家功绩的肯定，欣德米特把自己的照片赠送给鲍里索夫斯基，上面写道："赠给国际中提琴家联盟主席——鲍里索夫斯基。"

格里高利·皮亚基戈尔斯基[1]出席了鲍里索夫斯基在柏林举行的中提琴音乐会。他说，鲍里索夫斯基的演奏"大大超过了'中提琴之王'保罗·欣德米特的演奏，尤其是在他的奏鸣曲独奏里。"[2]

鲍里索夫斯基在国内不断举行独奏音乐会：除了奏鸣曲晚会外，他还多次和乐队一起与指挥家弗利茨·施基德里、乔治·谢巴斯奇扬、尼古拉·葛洛瓦诺夫、亚历山大·高克等合作举行音乐会。鲍里索夫斯基还在30至40年代所流行的综合音乐会中演奏，这种音乐会经常还有其他艺术家的重唱和重奏节目同台演出。鲍里索夫斯基曾在苏联首演过多部中提琴作品：如保罗·欣德米特、阿诺德·巴克斯、谢尔盖·瓦西连科、弗拉基米尔·克留科夫的奏鸣曲以及欧内斯特·布洛克[3]、霍阿金·图里那的组曲等等。许多苏联作曲家把自己的作品献给鲍里索夫斯基。他的演奏活动有效地促进了中提琴作为独奏乐器的普及和推广。

国家贝多芬四重奏团的活动是苏联演奏艺术中光辉的一页，鲍里索夫斯基在这个四重奏团里工作了40多年。中提琴声部在弦乐四重奏中不仅必不可少，而且很有特色。对四重奏音乐会的一则评论谈到："……应该向四重奏乐团祝贺，祝贺它有像鲍里索夫斯基这样的中提琴家，中提琴在他的手里能够发出那么美妙的'胸腔共鸣'，可以使任何一位女低音歌唱家为之嫉妒。听了他的演奏，能使你忘掉一般管弦乐队的中提琴那种模糊浑浊的音响。"[4]

在鲍里索夫斯基的收藏中，保存着八部四重奏总谱和肖斯塔

科维奇亲笔题字的第13号四重奏手稿。肖斯塔科维奇不止一次地对他的中提琴演奏艺术给予很高的评价，并把自己的第13号四重奏献给他。肖斯塔科维奇生动地赞誉这位杰出演奏家的艺术和他的优秀品格，说它们“可以作为我们年轻的演奏家们的最好楷模。”⑤

鲍里索夫斯基艺术生涯中的重要环节之一是他的教学工作。他在莫斯科音乐学院执教近50年。多亏他的努力才在莫斯科音乐学院和莫斯科音乐学院附属音乐学校以及其他音乐学院开设了中提琴专业课。鲍里索夫斯基培养出来的中提琴手可以组成一个200人的庞大乐团。他桃李满天下，每个学生都在继承他们的老师的事业。

在鲍里索夫斯基的教学中，第一看重的是中提琴的发音。他认为，如果没有独一无二的特别的音色，中提琴就不存在了。他还认为在学生身上表现出演奏者自成一家的个性演奏风格乃是最重要的教学原则。在这方面只需举出这样一些学生的名字，如菲多尔·德鲁日宁、米哈伊尔·托尔培戈、库连科夫以及鲍古斯拉夫斯基等就够了——他们个个出类拔萃，但演奏手法却风格各异，很难想象出他们竟会是同属于鲍里索夫斯基一个班上的学生。

鲍里索夫斯基在创作方面的特殊贡献是他为中提琴移植和改编了大批俄罗斯的以及外国的古典主义乐派和现代派作曲家的作品。他去德国演出时见到了他从前的老师波拉克教授。这位教授给予这些改编曲以很好的评价。鲍里索夫斯基回忆说：“他看了我改编的一系列乐曲之后，认为改编是成功的，并指出除演奏外，改编乐曲应是我的第二项工作，希望我无论如何也不要中断这项工作。他举弗里茨·克莱斯勒为例，要我以他为榜样。”⑥

鲍里索夫斯基为中提琴改编的乐曲不仅在苏联而且在国外也

得到了推广。卓越的现代中提琴家威廉·普利姆罗兹在给德-拉扎莉·鲍里索夫斯卡娅的信中要求把“鲍里索夫斯基非常好地改编了的普罗科菲耶夫的作品”寄给他。1979 年在美国举行的普利姆罗兹国际中提琴比赛会上规定，凡成绩优异进入第三轮者，必须演奏由鲍里索夫斯基改编的普罗科菲耶夫的组曲《罗密欧与朱丽叶》。

意大利中提琴家阿尔契佳诃诺教授关于把维瓦尔第的协奏曲改编为中提琴曲一事，给鲍里索夫斯基写信说：“在我上演的曲目中，又增加了一首威尼斯天才的作品，改编是成功的，有独创的才能。”美国中提琴家韦斯函告：“我在班上采用了您改编的乐曲，为的是表明中提琴有多么大的表现力。”

鲍里索夫斯基与德国音乐学家威利格里姆·阿尔特曼于 30 年代初合作编写了从 17 世纪至 20 世纪的中提琴文献目录⑦，这在中提琴艺术史上是独一无二之举，对这部目录的意义怎么估价也不过分。它是最早的中提琴参考资料，它全面汇总了这一阶段已知的中提琴文献，为中提琴家的演奏活动开拓了广阔的视野。鲍里索夫斯基同阿尔特曼的目录是晚些时候出版的蔡林格尔写的类似的参考书的基础。⑧此外，鲍里索夫斯基个人收藏了大批的中提琴乐谱，大约有将近三千份作品（现时，它们都存放在列宁图书馆的乐谱部门），这可以说是举世无双的。

世界上许多国家都熟知鲍里索夫斯基教授的名字。现在我们完全可以说，他的音乐活动具有国际意义。他的创作生活的这一方面多次被外国的中提琴家所肯定。威廉·普利姆罗兹在给鲍里索夫斯基夫人德-拉扎莉·鲍里索夫斯卡娅的信中写道：“我将永远地惋惜没能当面结识鲍里索夫斯基教授。我知道他的伟大的天才和他为中提琴事业在苏联所作的一切，我知道他在国外广泛深

远的影响。我将永远地对他怀着最崇高的敬意。”

国际中提琴家协会美国分会主席罗森堡在美国杂志《Asta》上著文谈到鲍里索夫斯基，谈到他为中提琴艺术发展所作的无法估价的贡献。文章说，鲍里索夫斯基是伟大的音乐家和盖世无双的人，他的活动推动了中提琴在20世纪的发展，并促进了对这一发展过程的研究。

鲍里索夫斯基在中提琴艺术史上所起的作用是多方面的，从广义上来说，他是一个伟大的文化现象，他的艺术创作活动成果将会在长久的岁月里哺育后代的中提琴家们。

中提琴在苏联作曲家作品中的运用

苏联作曲家的交响乐音乐，是在新内容的影响下诞生的，它同苏联的现实社会形象密切关联，和苏联多民族特点的艺术风格相关联。它标志着巨大的收获与高度成就，并在世界音乐文化中占有显著的地位。

卓越的苏联作曲家的交响乐作品，使中提琴这种乐器和它的艺术表现性能都进入了一个高水平的新阶段。几个世纪以来，人们对音色不断地有新的认识和发现，而在苏联作曲家的创作中，对中提琴鲜明的色调及它的性能也有了更多的认识和更完整的概念。这种不断的认识直至今日也没有中止，今后也将继续下去，因为任何乐器的音色潜力是发掘不完的。

中提琴或其他乐器具有无穷潜力的原因何在，音色如何适应于旋律的情绪？关于这一问题，尼·安·里姆斯基-科萨科夫曾这样说：“…… ‘现实的’音响质量或音响特点，如：有力、柔和、阴沉、辉煌、暗淡、明亮等等，比‘精神的’音响品质或音响特

点更容易看见而不会引起争论。‘刺耳的音响’对任何人来说都同样可以感觉到，谁也不会称之为柔和的，谁也不会觉得辉煌的音响暗淡无光，等等。而精神上的音响品质，如：忧郁的、快乐的等等所代表的问题却十分复杂，首先要由演奏者个人的情感和每位听众的理解来决定，其次要由选择该音响所表现的音乐内容来决定。”⑨

“精神的”音色品质也适合于旋律的情绪，从这个意义上说，它们的潜力是无限的。由此，作曲家面前展开了寻觅新的音色性能的创造性远景，而每个新发现都会格外地有价值。尤其是使音色的性格与音乐的性格完全相符并融为一体，无疑是最困难的。苏联作曲家有不少这样的新发现。

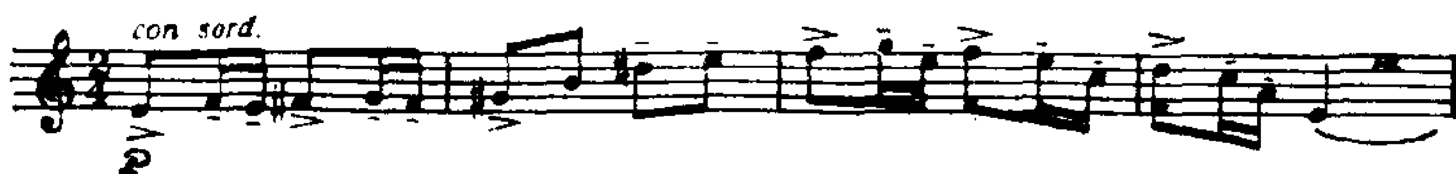
中提琴在普罗科菲耶夫管弦乐作品中的运用

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫（1891—1953）在管弦乐作品中以多种方式运用中提琴。在他的作品中，中提琴部分经常出现技巧难度很大的情况，特别是在《第三交响曲》、《第五交响曲》的戏剧性片段中，以及在芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》中的《蒂巴尔德之死》一段中。在普罗科菲耶夫的作品中还有不少旋律的、抒情的、由中提琴演奏的插部。

旋律音色多样化的原则是普罗科菲耶夫配器法的典型特征。在他的作品中，主题通常采用几件乐器来演奏，而每件乐器演奏的都是不长的句子，因而呈现出“五彩缤纷”、千变万化的音响。如在《安提列斯少女之舞》中，起初的旋律由中提琴声部演奏，以后又在单簧管上进行，到结束时又转到小提琴声部；但在这些乐
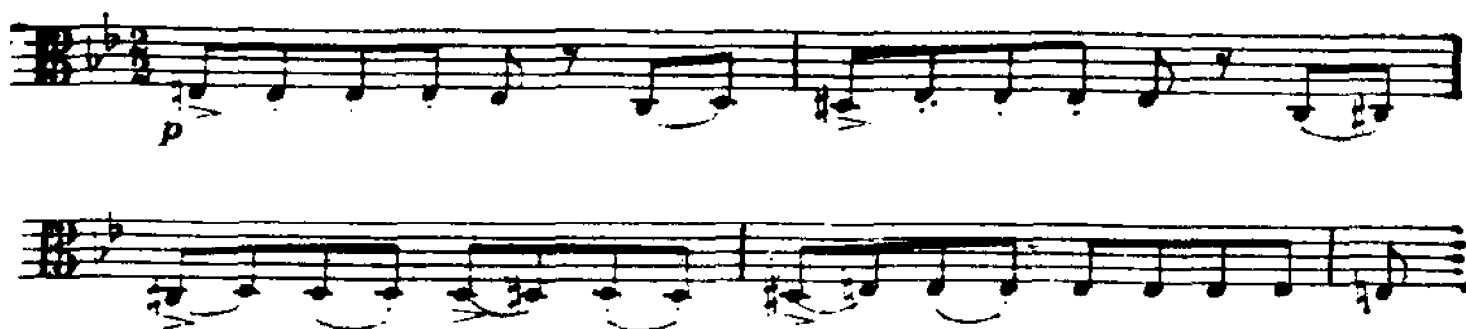
器中，最初的音色毕竟是有决定性意义的。在这里，作曲家为中提琴的潜力开辟了新的境地，因为，骤然看来非常娇媚、轻盈和优美的舞蹈难以同中提琴的声音个性相匹配，然而作曲家却把旋律安排给中提琴，让演奏者带上弱音器演奏，使音色变得柔和而优雅：

谱例 89 Andante con eleganza



普罗科菲耶夫对格林卡为中提琴下的“善变的”定义，理解得很透彻。他对中提琴的运用灵活且多样化，这一点我们可以在他的《第五交响曲》的终曲里得到印证。虽然在以往的古典传统乐曲里也有这种手法，然而在这里，中提琴运动的节奏音型以自己的音色把缓慢而庄严的序奏同欢快的舞蹈主题结合起来。序奏结束的旋律只用弦乐器演奏，而主题则由管乐器演奏（旋律——单簧管，伴奏和声——圆号）。为了连接这种过渡，需要音色“多变”的乐器，中提琴就是出色地起了这样作用的乐器，中提琴以其连接的音型使音响富于弹性，使节奏更加鲜明，把人们带进了另一个形象世界。

谱例 90 Allegro giocoso



在谐谑曲的中间部分（第二乐章），作曲家安排中提琴演奏戏

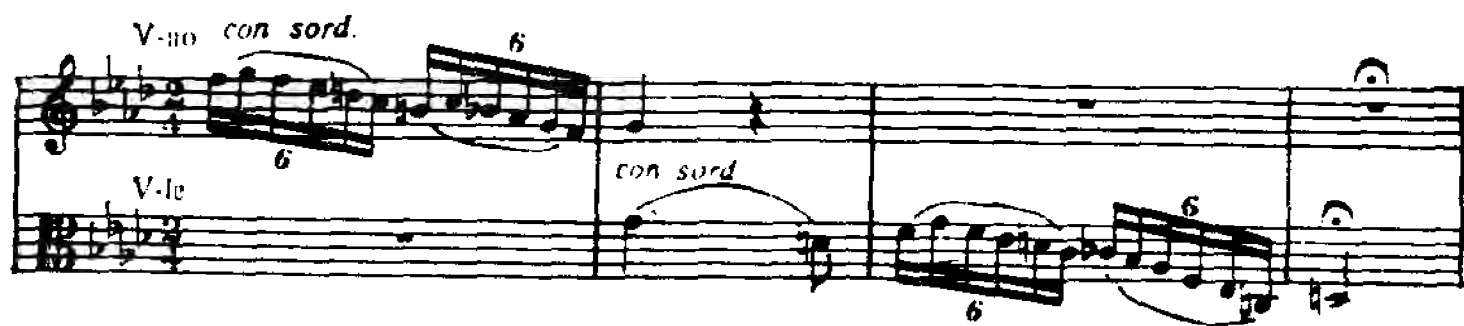
谑——幽默性格的旋律。这段旋律与单簧管同时进行，使中提琴的音色更为柔和。这种组合形成一种混合的音色和独具一格的旋律。这旋律与舞曲风格的伴奏背景相配合，必然使音乐更加形象、生动。

谱例 91 Più mosso



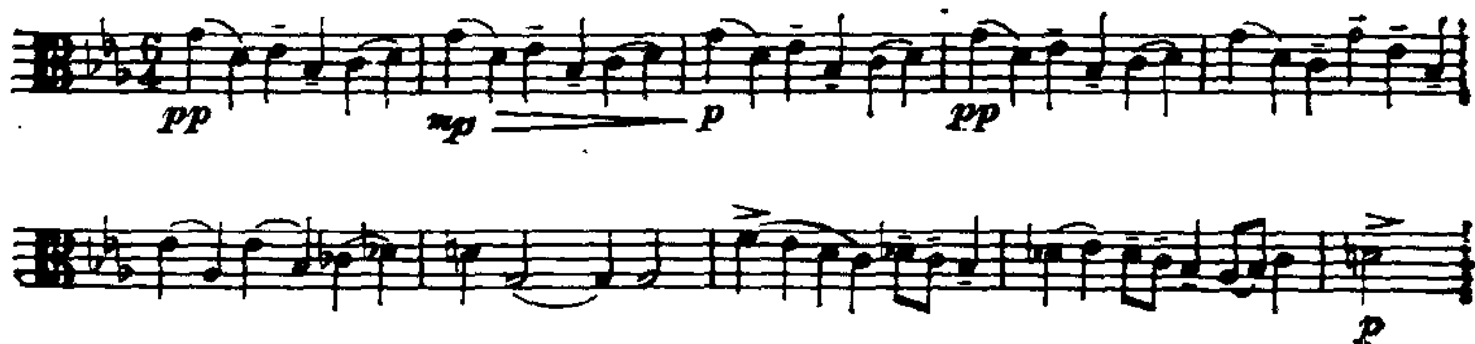
电影《伊万雷帝》（上下集）的音乐中，在叶芙罗西尼娅毒害安娜斯塔西娅王后的场面里，使人难忘的是用弦乐器在琴马上演奏的带刺的音色，它勾绘出公爵夫人叶芙罗西尼娅的凶险面貌。与这一形象对比的是年轻的安娜斯塔西娅的形象，以及她预感到死亡即将来临的心情。为表达这种预感，作曲家起初是在小提琴上，而后是在中提琴上采用了下行音阶型的进行，中提琴使前面小提琴音型令人忧虑的情绪变得更为浓烈，把小提琴奏出的音型引向悲剧的色彩。这一插部的音乐使人不由自主地联想起柴科夫斯基《黑桃皇后》第四场“在伯爵夫人的卧室”的场面，在那儿，中提琴在低音区奏出的音色同样创造出紧张的、不祥的背景：

谱例 92 Moderato



与这个例子正相反的是在“叶芙罗西尼娅与安娜斯塔西娅”的场面中由中提琴独奏的旋律。这段旋律所产生的音响具有幻想的特色，近似于抒情而悲伤的歌曲，给人留下久远的美好回忆。

谱例 93 Adagio



可见，作曲家对中提琴的使用颇多引人入胜之处，既用在中提琴声部和与其他乐器的组合中，也用在插部的独奏里，从而扩大了人们对中提琴特殊音色属性的了解。

米亚斯科夫斯基交响曲中的中提琴声部

俄罗斯苏联交响风格的建立，和尼古拉·雅科夫列维契·米亚斯科夫斯基（1881—1950）的名字分不开。他非常熟悉和了解当代的管弦乐法技术，同时又不时在自己的创作中得心应手地使用上个世纪俄国音乐学派固有的管弦乐法手段。在这方面，作曲家依靠的是格林卡的传统：管弦乐服从戏剧结构，有节制地运用管弦乐的各种色彩，注意各声部力度的均衡。

虽然作曲家谨慎地运用各种纯音色，但他还是在自己的多部交响乐作品中运用了纯中提琴音色，也许这与他作品中的主题和旋律的性格有关联。他的主题和旋律的性格经常是宁静的，能从容不迫地展开，并具有平心静气的哲学般的气质。为了表现这种情绪，要创造出如上所述的总的形象，中提琴的音色及其独特的音质最为适合不过了。

在他的许多交响乐作品中，中提琴成为主要声部，这证明了中提琴的音色在交响乐中表现戏剧性结构的重要意义。在《第十
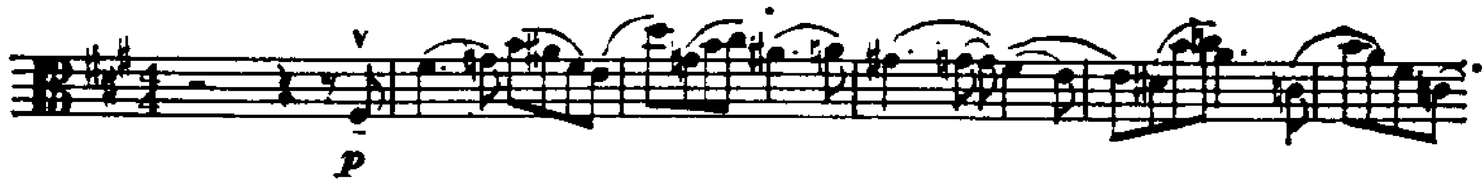
一交响曲》中，第一乐章的主部是由中提琴在管乐器的伴奏下演奏的。主题本身简洁、严峻而紧张，中提琴奏出的主题，随着旋律的发展而具有一种振作、刚毅、积极向上的雄风。

在《第十七交响曲》中，第一主题的主部由中提琴从容不迫地奏出，并且不断地展开。此处中提琴有不同于《第十一交响曲》的另外的作用，它们树立了一种美好崇高、平和安祥的音乐形象。他的《第十七交响曲》和《第十八交响曲》的慢乐章的主题都是由中提琴演奏的，那美妙抒情的音响，驳倒了认为中提琴只能演奏哀伤忧郁主题的论调。

在米亚斯科夫斯基优秀交响曲之一的单乐章的《第二十一交响曲》中，处处都是美好的形象，既有对俄罗斯大自然美景的观赏，又有对生活的沉着的思考，这部交响曲饱含着振奋之情，它的一切又都是和谐的，每个旋律或主题都同音色的体现紧密不可分割。

前奏的第一主题由单簧管奏出，它使人联想到柔和的抒情风景画。第二主题是第一主题的继续，是它的延长部分，此处夹带着些许悲凉，中提琴的声音变得柔韧而富有表现力。达到这样的效果，多有赖于中提琴的特征音色。

谱例 94 Andante sostenuto



《第二十六交响曲》是一部以古代俄罗斯的民间音调为主题的、宏伟庄严并具有特色的作品，这一特色十分鲜明地展现在每一乐章的序奏插部，它们起到了开卷装饰的醒目作用。第一乐章的序奏由中提琴、大提琴和倍大提琴奏出，其中的高音声部由中

提琴承担。
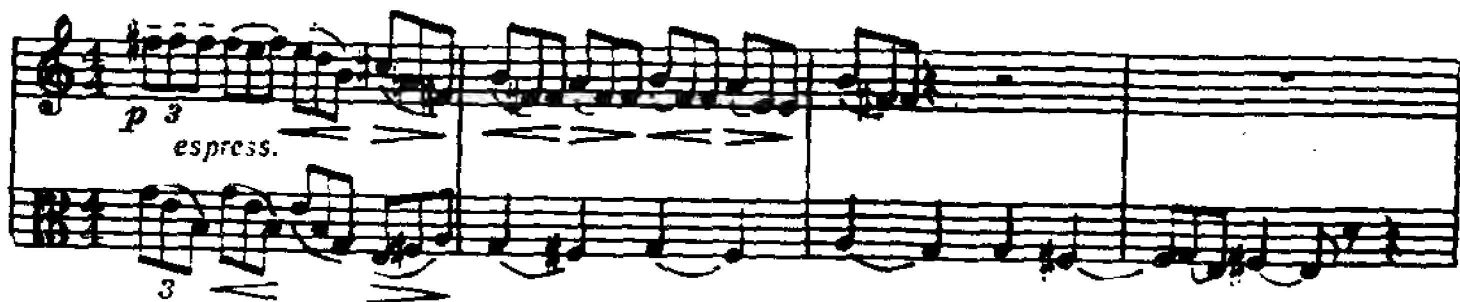
米亚斯科夫斯基在这一插部采用如此的配器手法，目的是突出具有重大意义和充满神秘感的音响的严酷性。在序奏中不用小提琴，而由中提琴担负这一功能，使插部的内在进行缓慢，而音响则刚劲生硬。

谱例 95 Moderato



他在最后一部交响曲——《第二十七交响曲》中，运用中提琴的形形色色的例子相当多。在此仅以中间乐章的片段为例。该段由英国管吹奏极富表现力的旋律，由中提琴奏出轻轻飘动的音型给它蒙上一层色彩。而中提琴的音色本身就带有一种痛苦与哀伤的情调。按戏剧性的饱和程度来说，这是中间乐章发展的高峰。

谱例 96 Adagio Addolorato



米亚斯科夫斯基运用中提琴的例子表明：他的主题的平心静气的哲学般的性格特征是通过中提琴的音色手段得到充分展示的。中提琴的音色在他的交响曲中起了重要的戏剧性作用。

中提琴在肖斯塔科维奇作品中的运用

乐队的中提琴声部

在德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇（1906—

1975）的管弦乐中，特殊的音色品质获得了显著的发展。他的总谱表明了他运用中提琴的范围极为宽广。在他的每部重要作品中，许多杰出的范例都有中提琴参加，这些精彩范例开拓了对中提琴音色特征的新认识。作曲家在方向明确的总的创作的轨道上运用了中提琴的丰富的艺术表现力特性：在表达人的复杂的内心世界的时候，在冲突的紧张情节之中，肖斯塔科维奇常常在长篇幅的插部中使用中提琴，不使中提琴和其他的乐器混合，从而突出了音响的紧张情绪。这与其说是由于有显示乐器色彩性能的愿望，不如说是从音色的个性化的原则出发，使音色服从于作品的总的戏剧结构，服从于作品的内容。

在《第十一交响曲》的第三乐章，肖斯塔科维奇把著名的革命歌曲《你们光荣牺牲》的旋律安排给中提琴声部演奏。一开始，由中提琴的低音区奏出紧张、有些喑哑的旋律，从而增强了严峻、克制和悲痛的色彩。

在作品中，为了使最初出现的主题与它继续发展的旋律之间保持音色上的统一，作曲家在旋律第二次出现时，使中提琴的音响高于小提琴，中提琴在高音区的非常强烈的、尖锐的音色更增强了主题的紧张和悲痛色彩。
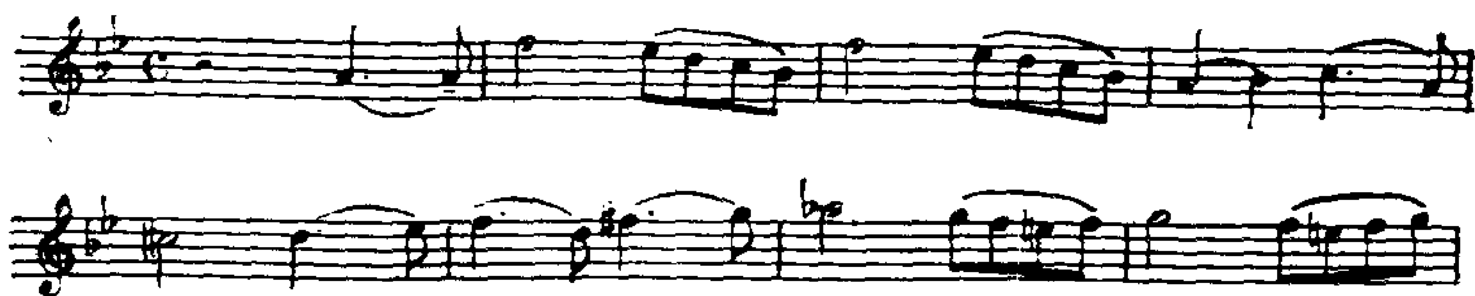
旋律最后一次出现时，仍由中提琴演奏，这次是在中音区，这个音区的音色使主题具有明亮的色彩，声音柔和而热情洋溢。仅这个例子就足以表明，中提琴独奏的音响效果是多么丰富而多彩。

肖斯塔科维奇开辟了中提琴潜力的新领域，他在一种音色范围里应用了各种各样的力度变换。

谱例 97 Adagio
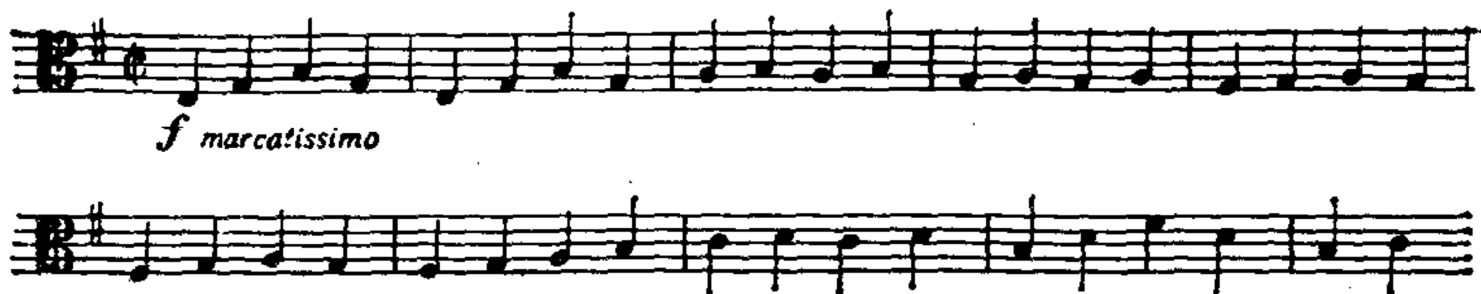


谱例 98 Adagio



在他的《第八交响曲》的第三乐章中，开始采用中提琴组低音区的有点嘶哑的音响，以铁一般的节奏表现出不可抗拒的步伐。中提琴的声音达到了最高的灼热程度。在肖斯塔科维奇以前，无论是哪一种管弦乐风格，无论是哪一位作曲家，都未能使乐器音响达到这样紧张的程度。

这个乐章的再现部，由中提琴带上弱音器演奏，结果令人惊奇的是，中提琴的音响变得更为紧张，甚至凶险不祥。这是由于"进军"主题的管弦乐伴奏，它像是来自远方，低沉而隐约，因此使中提琴带上弱音器演奏的音色产生了格外鲜明的效果，给这段音乐以特殊涵义。

谱例 99 Allegro non troppo



《第五交响曲》第一乐章第二主题的第二次出现，肖斯塔科维奇安排给中提琴在很高的音区演奏。如果把这一主题交给小提琴演奏似乎很简单，不会有困难。然而作曲家非常了解中提琴高音区的特殊音色：尖锐、强烈、表现力非常之强。正是中提琴，也只有中提琴才能够在展开部之前保持住音响的紧张和尖锐。肖斯塔科维奇运用中提琴那"不利的"和"不方便的"音区，目的是

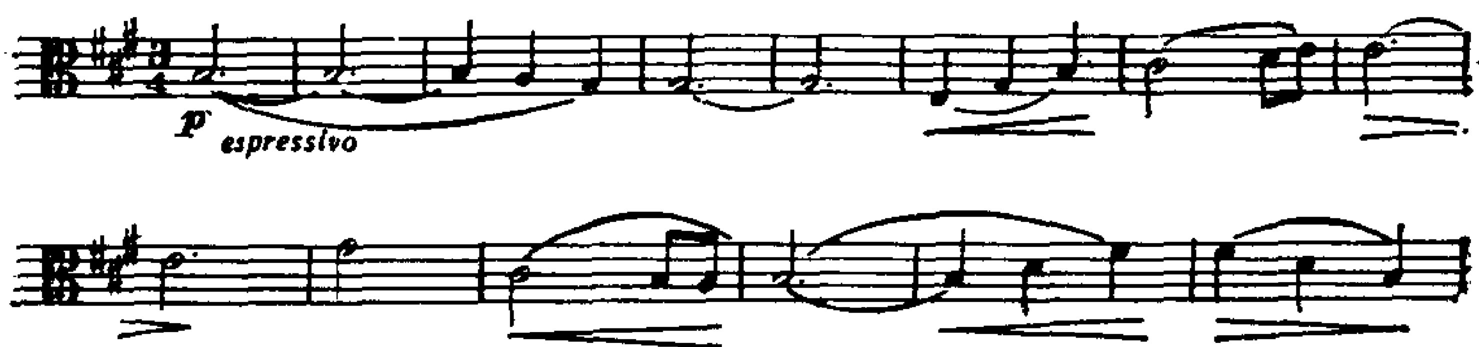
达到音乐的戏剧性变化之目的。

谱例 100



作曲家们最常使用的中提琴的基本特色，就是吟诵叙述意义的歌唱。在《第七交响曲》的第三乐章的插部中，由中提琴演奏的旋律的特征正是这样。

谱例 101 Largo



不过，在肖斯塔科维奇的作品中，音乐交响性的各方面都得到了极为复杂的或间接的发展。上述例子除了把中提琴使用得出神入化、极其自然之外，还表明一种音色通过听众的回忆可能影响有时间距离的另一种音色。因为呈示部的主题是由长笛演奏的，长笛那单纯朴素、内心诚挚的音响能立刻吸引听众的注意力并留下记忆。再现主题由中提琴演奏，然而听众对长笛的音色记忆犹新，长笛音色经过时间距离还在起作用，并给中提琴的音响增加了记忆中的长笛色彩。

如果听中提琴单独演奏主题，脱离前面乐章的音乐发展，就容易产生错误的认识，必然得出这样的结论：这段音乐虽然在旋律的特征上与中提琴的音色相吻合，然而留给人的印象并不十分完满。只有从头到尾演奏整个乐章才能明显地表现出作曲家的构

想，这构想也只有在长笛与中提琴音色的相互影响之中才能彻底显示出来。

可见，“多种多样性能”（格林卡语）的中提琴可以发挥出它音色的双重功能。

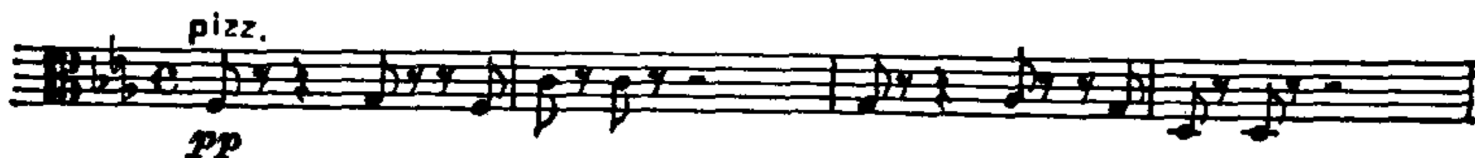
上面所引证的例子表明肖斯塔科维奇在创作上运用独奏中提琴声部的高超技巧：作曲家成功地采用同一种音色达到了多种多样的有时甚至与形象的倾向相反的艺术目的。

在他的作品中，有许多表明他巧妙地运用中提琴同其他乐器的结合，或者出色地处理整个管弦乐队的片段，使中提琴的音色给整个乐队的音响添加上自己的色彩，或者创造出不可缺少的思维形象。

在《第七交响曲》第三乐章中的插部中，中提琴同低音提琴联合承担低声部的重任。这种低音赋予总的音响特征以更多的柔和与透明度。
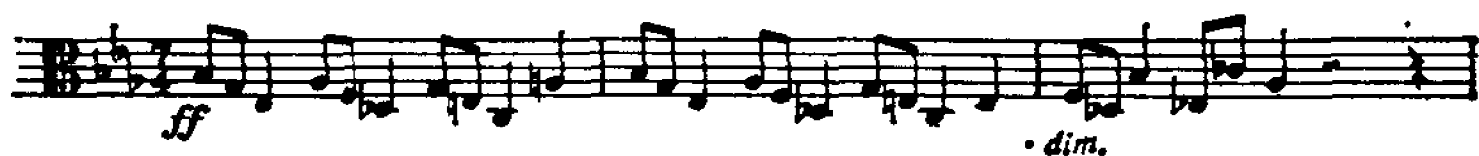
在这首交响乐曲的第一乐章中，有一段中提琴参加演奏的很有趣的片段。谢尔盖·瓦西连科关于这一段是这样写的："在肖斯塔科维奇的《第七交响曲》的第一乐章中，第一小提琴用弓奏，第二小提琴用弓杆击弦奏法，而中提琴则是拨奏。这三者结合的同度全奏，出现了独特的极佳的音响效果，这种手法是罕见的。此处的节奏与小鼓一致，力度是PP（很轻）。作者的构思——主题在最初稍稍可以听得到，后来由远至近，声音越来越强——取得完全成功。"⑩

谱例 102



在全奏（tutti）的插部中，中提琴总是突出的，作曲家没有限制它们发挥高超技巧的性能，而是常常把它们和小提琴等同起来使用。例如从《第七交响曲》的终曲里可以见到乍看来不易于演奏的困难的段落，但只要稍加练习，困难就很快地被克服了，作曲家正是因为十分了解中提琴乐器的和技术的性能才写了这段音乐。

谱例 103 Allegro non troppo



在肖斯塔科维奇多彩的作品中，弦乐四重奏占有重要地位。瓦西里·席林斯基在1964年出版的《肖氏四重奏总谱》第一卷序言中写道："肖斯塔科维奇就像是贝多芬、舒伯特传统的继承者一样，几乎他的全部四重奏都好像是为四件弦乐器写的交响乐，情绪洋溢，丰富深刻。"

肖斯塔科维奇的四重奏对扩大各种乐器（其中包括中提琴）在艺术上和技术上的性能作出了新的贡献。作曲家曾经在《第一弦乐四重奏》中安排一把中提琴在无伴奏的情况下奏出亲切感人、颇为忧郁、风格近似俄罗斯民歌特点的旋律：
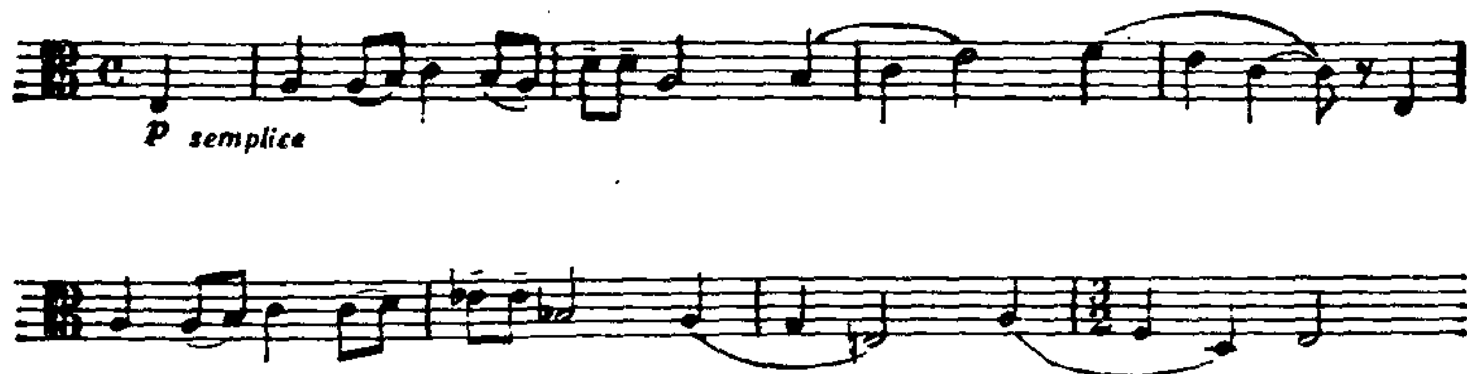
谱例 104 Moderato



在《第二弦乐四重奏》的终曲中，中提琴同样在无伴奏的情况下演奏。音乐学家伊凡·马尔泰诺夫对此写道："如同《第一弦乐四重奏》的变奏一样，主题仍安排给中提琴独奏。肖斯塔科维奇始终如一地钟爱中提琴：在两首四重奏以及钢琴五重奏中他都

把许多重要的段落安排给中提琴演奏。终曲变奏的主题，就其旋律的轮廓而言，接近于俄罗斯民歌。”⑪

谱例 105 Moderato con moto



在他的《第十三弦乐四重奏》中，中提琴在艺术方面和在乐器的技术性能的发挥方面都达到了相当高的水平。这首四重奏是献给中提琴家瓦吉姆·鲍里索夫斯基教授的，因此该曲由中提琴担任主角，在整个四重奏中，中提琴始终独领风骚。

肖斯塔科维奇最先在四重奏中使用极高的中提琴音区，尽量扩大中提琴的音域而使音响充满感情，从而使中提琴具备了戏剧性的特征。

关于肖斯塔科维奇使用中提琴的高音区这一点，音乐学家贝尔写道：“令人值得回味的是，弗朗兹·路德维格·舒伯特 1862 年在莱比锡出版的《乐器法指南》中嘱咐说：‘不可把中提琴的音域写得太高，因为它 A 弦的声音特别瓮声瓮气、忧郁凄凉。’显然，这个在我们今天看来几乎是可笑的见解，只能再次证明，善于感觉到新的音色特征并将其体现在作品中的作曲家的功绩是多么了不起……。”⑫

关于《第十三弦乐四重奏》，可以说，在室内乐文献中尚无其他相似的例子能够如此完善而自由地展示出中提琴这件美妙的乐器，和它取之不尽的丰富的艺术表现性能。

在肖斯塔科维奇的创作中，为中提琴和钢琴写的奏鸣曲（作

曲家的最后一部作品）使他作品里中提琴作用的进化得以实现。奏鸣曲的内容——深沉构思的抒情诗——同中提琴的基本音色特征十分谐调，中提琴的性能通过无与伦比的技巧得以充分利用和发挥。

中提琴与钢琴奏鸣曲

肖斯塔科维奇的最后一部作品——中提琴与钢琴奏鸣曲——完成于他去世前的一个月。它是献给著名的苏联中提琴家菲多尔·谢拉菲莫维奇·德鲁日宁的。

首次提到这首奏鸣曲是在作曲家于1975年6月给菲·德鲁日宁的信中："……我现在正在写一首中提琴和钢琴的奏鸣曲，我想就有些中提琴的复杂技术问题请您出出主意。我对这部作品的构想已经成熟了。现在的困难是我觉得有点不舒服，写起来手疼得厉害。……不过去它的，奏鸣曲的完成大概在六月末。看来它要占整整一个节目，约三十分钟左右。它共有三个乐章：第一乐章为新事曲，第二乐章是谐谑曲，第三乐章是柔板，以此纪念伟大的作曲家贝多芬……。"⑬

奏鸣曲是在六月底完成，到八月作曲家与世长辞，他没能听到自己的最后一部作品。

"在肖斯塔科维奇的最后几部作品中，——莫伊谢·瓦茵伯格指出——当然出现了告别人间的动机，忧郁与痛苦在这里（指在奏鸣曲中——作者注）不难看出来。但毕竟在这首奏鸣曲中善良、爱、幸福和对生命战无不胜的信念压倒了其余的一切。这种印象，犹如某位无形的建筑师把德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇的一生和创作列入无与伦比的完整形式之中。想必德米特里·肖斯塔科维奇最后的一部作品只能是如此，不能是别的

样子……。”⑭

作曲家基兴柯的见解同样有意思："我想，这样的看法不是牵强附会：音乐的超标题性质在于确立以爱情和温暖为主，在苦难、折磨、疾病的炼狱中，在经过战争的地狱之后人们急需的是爱抚和柔情。因此，选择的乐器是最温柔、最和缓、最深刻的乐器——中提琴……。”⑮

最后一部作品也是肖斯塔科维奇唯一的为中提琴写的作品，但是，它的出现并不是偶然的。中提琴奏鸣曲是作曲家既作为交响乐，也作为器乐室内乐作品来写的，其中，中提琴声部得到了贯通一气的全面发展。仅提出第五、第七、第八、第十一交响曲就足以证明：这些作品中的中提琴的音色是戏剧结构的和交响的发展的最重要组成部分。而在《第十三弦乐四重奏》中，中提琴部分集中了管弦乐和室内乐里中提琴声部长时期发展的优秀成果，再加上肖斯塔科维奇本人的成就。

作曲家在奏鸣曲中把中提琴丰富的艺术表现性能发挥得淋漓尽致。音色、色彩、技巧手段(四度平行的音阶型经过句、滑奏，起到重要作用的拨奏等，多么丰富多彩啊！)，以此深入发掘中提琴所特有的音响个性，这都是同作品中完整的形象与内容密不可分的。

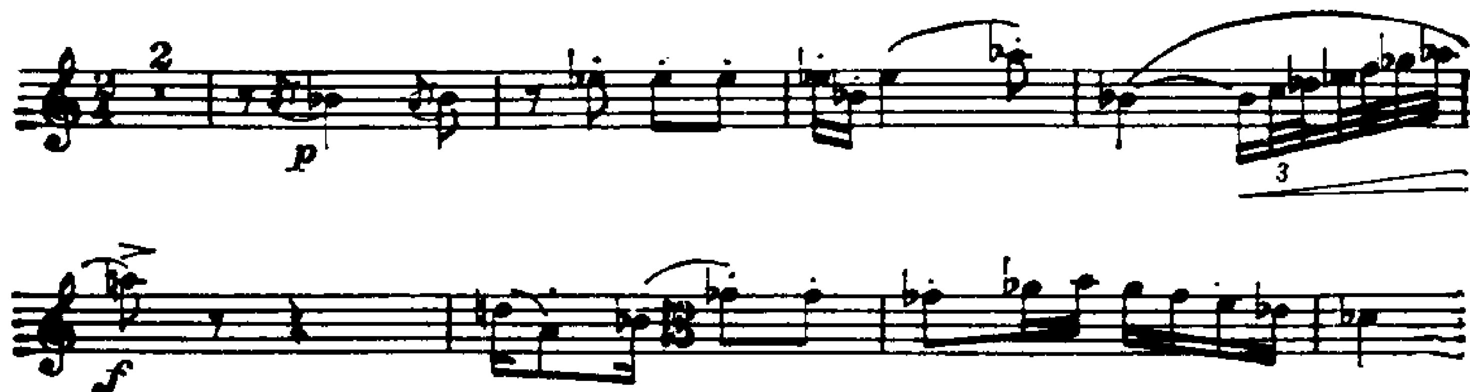
第一乐章——中庸地、有节制地（Moderato)，从中提琴独奏的五度拨奏开始，形成深入的、客观的调整音律，造成了一种有深刻洞察力的情绪，显现出温柔抒情的情调。从第二主题起，音乐逐渐激动和热情并迸发出来，带上了戏剧性的色彩。第一乐章的叙述在结尾时是安静而小心的，如同在期待事态的继续发展：

谱例 106 Moderato
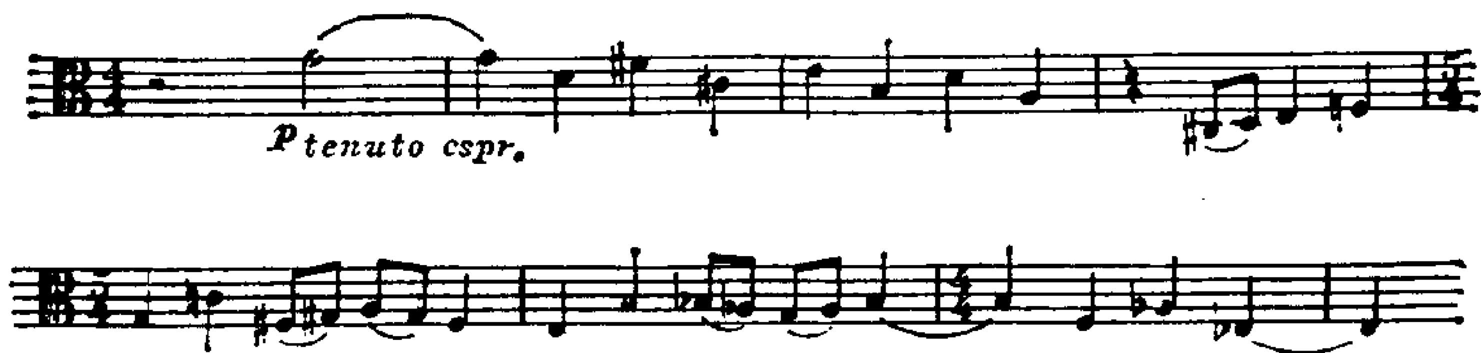


第二乐章——小快板(Allegretto),仿佛形形色色的风俗画在对比。此处有戏弄讥讽和玩笑的场面，穿插着动人的情感和聚精会神的一本正经。菲多尔·德鲁日宁指出:“如同生活的画面一个接着一个的闪现、展开而又消失似的。”然而像第一乐章一样，在这儿没有完结，因为整个奏鸣曲主要的乐章部分是第三乐章，应该说前面的两个乐章是为它作准备的。

谱例 107 Allegretto



柔板 (Adagio) 是从中提琴的独白开始的，明朗乐观、庄严宏伟的独白采用了四度进行。作曲家基兴柯称之为“温柔的四度”(《花之套曲》中的《为什么这样温柔?》)。这个四度独白最初出现在第二乐章(钢琴改编曲编号 48),但在那儿它是兴奋激动而充满热情的，且富于表情。此处则完全相反——它是清彻晶莹而透明的。

谱例 108 Adagio



以后的音乐是引用的，更正确地说有从贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章中引用的迹象。三个引用的音是核心，由此引出整

个末乐章，洋溢着贝多芬庄严而优雅的气魄。莫伊谢·瓦茵伯格说："……在这部作品的终曲中，闪烁着贝多芬《月光奏鸣曲》的奇妙的缩影，造成一种神秘的印象。我觉得，这首终曲体现着我们伟大的苏联艺术家的信念，他抛弃了一切虚幻和微不足道的东西。"[16]

在末乐章里，中提琴的音色和乐器本身的潜力都得到了充分的发挥，它以一种新的方式，别具一格地在自己的某种境地上呈现出来。还是从柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》和他的《论文集》的时代开始，中提琴低音区的音响就有了固定的定义——认为中提琴的声音温柔悦耳，饱满丰富。此外，还能从中提琴身上挖掘出什么新的特色呢？在该奏鸣曲中，肖斯塔科维奇不仅在中提琴低音区的音色运用十分适应于旋律的性格和情绪，使其具有柔和温情的色彩，甚至连中提琴的高音区（通常是尖锐刺耳的）在末乐章也变得异常优雅温和柔美，在下行的四度音型中的音响自如而饱满。

除了借鉴贝多芬的《月光奏鸣曲》之外，肖斯塔科维奇的奏鸣曲，按基兴柯的话说，反映出"一种极为细致的一系列音乐联想……在我们面前，仿佛走过了很多肖斯塔科维奇敬佩的作曲家们的身影，开始是阿尔班·贝尔格在柔和的五度拨奏中出现（同贝尔格所作'纪念天使安琪儿'的小提琴协奏曲五度开始相似）〈……〉；而在乐章的结尾（第一乐章——作者）中三连音同八分音符的'分离'，明确地使人联想到贝多芬的《第五交响曲》中的'命运主题'〈……〉；在第二乐章……隐约地出现典型的马勒的四度向上的倚音和加重的波音……"[17]当然，音乐的联想不限于上面所列举的这些，在这首奏鸣曲中，它们还更为广泛。总之，肖斯塔科维奇在最后的作品中，使用各种不同的借用与音乐的联想是

很有代表性的。这已成为其他作曲家也使用的独具一格的艺术手法。基兴柯评论肖氏的话说得非常恰当："他引用的音乐和音乐暗示具有伦理学的性质。这标志着他向那些他'让他们发言'的人们顶礼膜拜。同时他永远仍然是他自己——肖斯塔科维奇。"⑱

奥列沙从另外的角度说的话，也很有意思，它们对于文学、音乐都同样适用："大作家不模仿，然而在自己的创作生涯的一开始就注意对待前辈作家的作品，在作家的一定的作品的深处，永远可以看到前辈的光辉。"⑲

肖斯塔科维奇的奏鸣曲在苏联和其他国家出版后，很快在全世界众多的中提琴家们的演奏中得到一系列引人入胜的诠释。当然，如今肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲已成为现代中提琴上演曲目中最有价值的部分。

德米特里·肖斯塔科维奇的创作，是在管弦乐和室内乐音乐中继续发展中提琴独具特色的音色属性的新阶段。如果再加上这首中提琴奏鸣曲的创作和完成，那么这一切更证明了肖斯塔科维奇的创作在中提琴艺术史上具有空前重大的意义。

中提琴在哈恰图良作品中的运用

在阿拉姆·伊里奇·哈恰图良（1903—1978）的管弦乐的十分鲜明的"豪华"音响中，中提琴声部起着重要的作用，其意义相当深远。作曲家把中提琴作为独奏乐器来运用，使它们同其他的乐器很有意味地结合在一起。为了创造出一定的形象和情绪，作曲家经常使用它们那独具一格的音响。

我们可以在他的《小提琴与乐队的协奏曲》的第二乐章中见到独奏中提琴的有兴味的插部。该插部富有民族风格，由低音区

演奏的代表性旋律十分准确地表现出惊慌不安的情绪。

谱例 109 Andante



《第二交响曲》的特点是充满了戏剧性，并且具有深刻的乐观主义精神。哈恰图良辉煌的配器技法在这部交响曲中显示得极为充分。中提琴运用得宽广而自由，完成了表现各种形象的使命。第一乐章安排中提琴演奏主部，中提琴低音区的声音忧郁而悲哀。乔治·胡博夫指出："如歌而悲哀的主部主题的与众不同之处是'自身的'主观的热情洋溢表达出的个性。主题的出现与前奏中响起的'排钟的动机'形成尖锐的戏剧性对比。然而，动机把旋律引出来，这个集中而严格的旋律的音调特征使人想起柴科夫斯基《第六交响曲》序奏的主题，充满了被严酷事件震动的人们忐忑不安的思想情绪，……⑳

谱例 110 Molto tranquillo
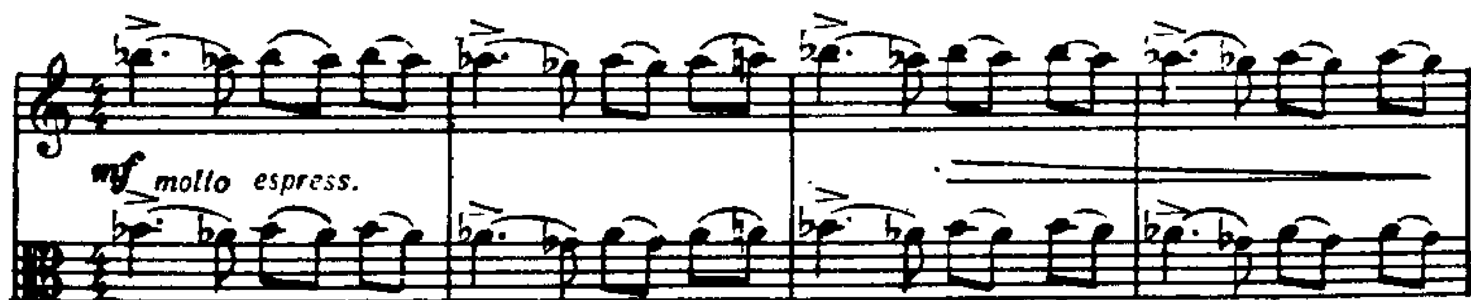


中提琴的音色音响在此处具有头等重要的作用。虽然后来这段旋律被移到小提琴上转调进行，但毕竟中提琴的音色被作为提示在那有代表性的三连音流动中（用中提琴同单簧管演奏）被局部地保存下来，以此来把开始出现的主题同后来出现的主题联系起来。

在交响乐曲中，中提琴相当频繁地汇同小提琴以低八度演奏主要旋律。这种联合的结果是获得了新的音色，它的特点是具有

浪漫主义的激动兴奋和内在的戏剧性。而中提琴的加入仿佛是溶化在混合的音色中一般。这样的例子可在第一乐章的广板(Largamente)中看到，其中小提琴和中提琴带上弱音器演奏插部的主要旋律：

谱例 111 Largamente. Con dolore，rubato



在第一乐章的结尾，来自远处的钟声以少见的、独出心裁的方式和各种乐器——圆号、竖琴以及中提琴——的拨奏结合，所有这些汇总起来的音响好像忧郁而悲伤的回忆，具有东方典型的促音特色。

在作曲家最后的作品中，器乐作品占大多数，对器乐的兴趣是由音乐会的演奏家们在国际比赛中获得成功所引起的。近年来，中提琴独奏家获得的成功也很了不起，按哈恰图良的说法，正是由于这个原因“才使得本国的作曲家对器乐的文献发生兴趣，这也是他们认识到有必要为卓越的中提琴家增补技艺高超的节目的结果……”。㉑

中提琴独奏《奏鸣曲——歌曲》

阿拉姆·哈恰图良在生命的最后时期完成了三首小提琴、中提琴、大提琴的独奏奏鸣曲。在这三部作品中，为中提琴写的独奏《奏鸣曲——歌曲》是于 1976 年 8 月，在十天之内完成的。它成为这位卓越的苏联作曲家的最后一部作品。

《奏鸣曲——歌曲》是一部真挚诚恳、感人至深的作品。它充

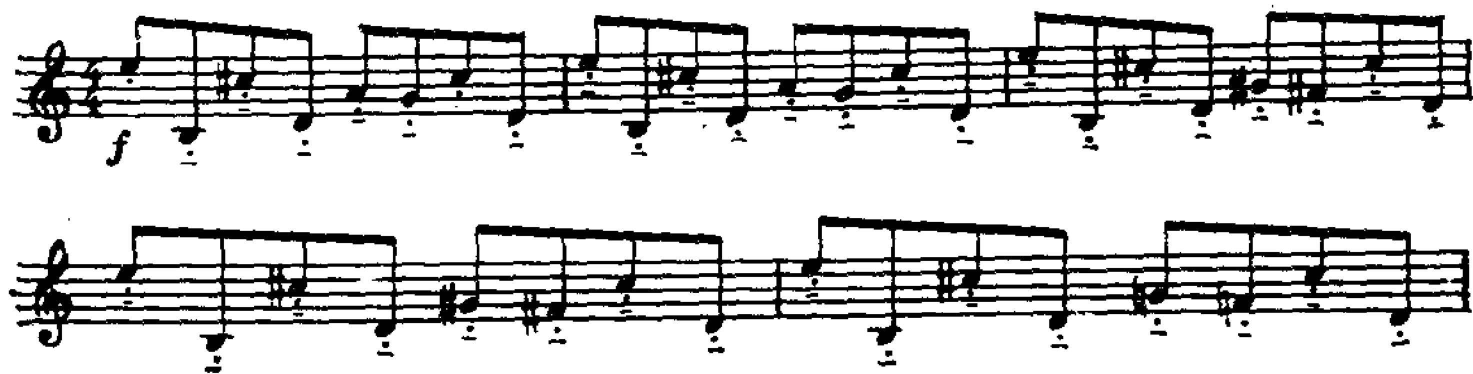
满了芳香的抒情旋律，从中可以听到民歌的音调，其名称《奏鸣曲——歌曲》即由此而来。此外，这又是音乐会演出曲目中的高难度技巧性的作品，对演奏者提出了相当高的技术要求。

这首中提琴奏鸣曲是单乐章，在此我们可以明显地察觉到传统的奏鸣曲式。但作曲家本人对它却是这样评论的："我从来不把我的乐曲纳入严格的古典奏鸣曲快板曲式。但在中提琴的奏鸣曲中，我是从这种形式的主要原则出发：主题的存在、对立、发展、戏剧冲突、矛盾——我认为这才是交响性的要素。"㉒

在哈恰图良的作品中，自成一体的形式是奏鸣曲特征与即兴的表述相结合，这种即兴特征来自民间演奏艺术的民族传统。
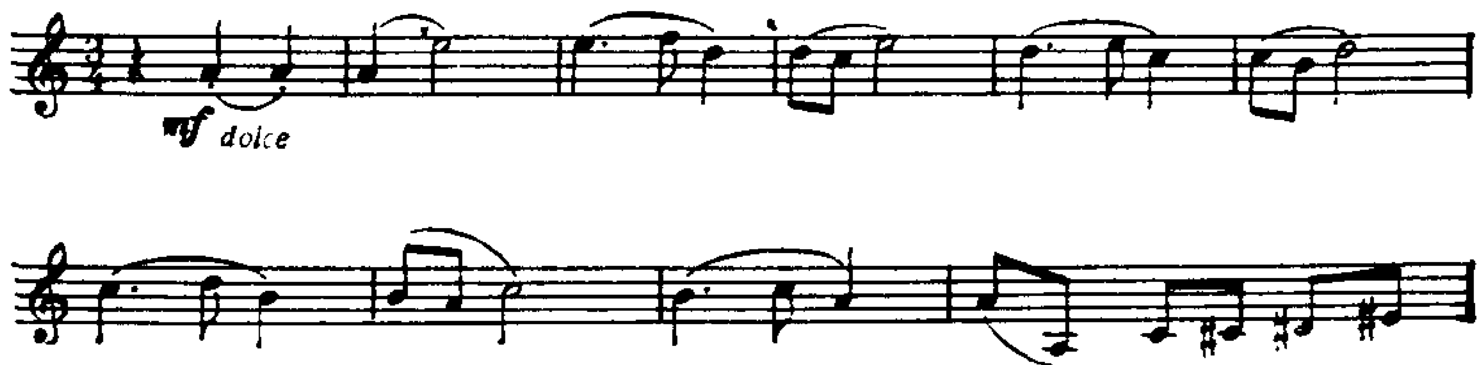
《奏鸣曲——歌曲》从活泼的快板（Allegro）开始。快板的主题气势宏伟，让我们立刻听到了典型的哈恰图良风格。主题在刚毅的、托卡塔性质的头两小节转调过程中发展。基本主题在一些短句上分段落进行，以 4/4—3/4 的节拍交替更换。哈恰图良音乐的典型的降二度音调，在此处起着继续发展其原始的主要动机的作用，使主题成为有内在的表现力和充满激情的音乐进行。

谱例 112 Allegro



第二主题，如歌的小行板（Andantino cantabile）充满了温柔的抒情和亲切感。虽然这段旋律与主旋律对立，但是听起来它还是那个降下二度的音调。在这个极富表现力的、抒情直观的、如歌的旋律中，可以听到忧伤的余音：

谱例 113 Andante cantabile, poco sostenuto



在展开部中，作曲家出色地运用了中提琴丰富的艺术表现性能，突出令人难忘的音响美质，从而显示出作曲家卓越的创作技巧。大师手法的配器采用了不同音区和不同音色的多种多样的音响手段，并运用了所有可能的技巧，如双音、和弦、旋律和伴奏音型同时进行等等，凡此种种，足以证明作曲家辉煌的创作才能。

在奏鸣曲的再现部中，形象的描写很有趣。它简短紧凑，仿佛在它快速的进行中缩短了发展，音乐在上行时静下来好像是用A和E音表示“问号”而终止（A和E是奏鸣曲基本调式）。

哈恰图良的大多数作品，都在再现部采用克制激情的典型手法，确立正面的因素；而在中提琴奏鸣曲中，这种胜利、确立都没有了。矛盾没克服，也没有得到解决。再现部是简短的。因此，奏鸣曲的形象内容中原来所固有的地位都给了展开部中的宣叙调插部。这一作品是哈恰图良的大师手笔的新篇章，也显示出艺术家深入到复杂的、当代人的多样化的生活中，同现代人一起寻觅、思索和参与矛盾。

首演中提琴独奏《奏鸣曲——歌曲》的演奏者是列宁格勒的米哈伊尔·托尔培戈。在他之后，奏鸣曲的演奏者是鲍古斯拉夫斯基，对这部作品感兴趣的还有其他一些演奏家。
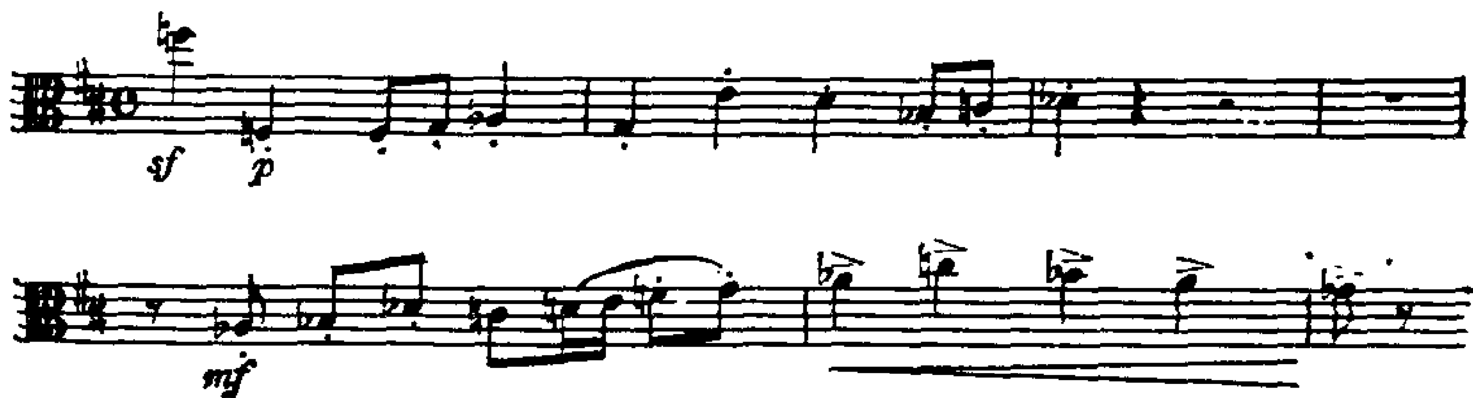
由于《奏鸣曲——歌曲》富有生气勃勃的形象内容，作曲技巧相当高明，创作手法富有新意，出色地发挥了中提琴的技术性

能和表现潜力，所以哈恰图良的这部作品，毫无疑问，在音乐会中提琴独奏家的节目中，享有很高的声誉。

中提琴在赫连尼科夫、卡拉耶夫、谢德林管弦乐作品中的运用

吉洪·尼古拉耶维奇·赫连尼科夫（生于1913年）的管弦乐作品生气勃勃，富有生活情趣。它最主要的音乐特色是充满歌曲的音调，这些音调在他的作品中真正地获得了交响性发展。音乐学家们一致指出在尼古拉耶维奇·赫连尼科夫的交响乐和协奏曲作品中所含有的声乐本性。正是这种本性给他的管弦乐作品留下了性格特征，即明晰简洁的结构，某些声部的独立性和弦乐器组富有表现力的突出的音响效果。在《第一交响曲》中，可以看出他极好地掌握了配器法，其中“纯净”的音色占主要地位。中提琴的作用是非常积极的，尤其是在交响曲的第一乐章，那里的短句时而突出戏谑性，时而突出离奇可笑的音乐性格，并且同其他乐器一起创造出趣味盎然的对比音色，形成大胆的对比反衬。有趣的展开部是在不同的音色中进行两个不同的主题的发展。在赋格中开始由中提琴演奏前奏的主题，它那悄悄走进的旋律由中提琴奏出，紧张而富有弹性：

谱例 114 Allegro non troppo



这使我们回忆起交响曲一开始由大管演奏的这个主题，因此，展开部里中提琴所奏的前奏的变奏的出现，从同类音色这点来看完全合乎逻辑，合乎规律（关于大管的音响和中提琴近似这一点已经在关于格林卡的章节中说过)。在展开部中有一段不太长的然而却是富有表现力的中提琴独奏的片段，写得新奇幽默。中提琴奏出的下行小二度音列，听起来如怨如慕、如泣如诉。

谱例 115
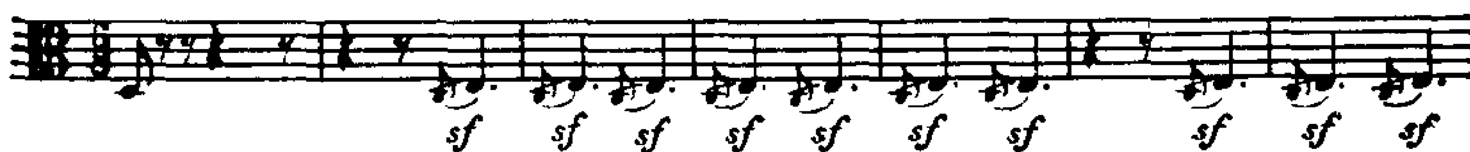


中提琴在再现部中演奏主部，主部进行时较为简短，并有明显的变化。而在第一乐章的结束部，中提琴的音色及琶音音型创造了一种犹如暮色苍茫的形象化的音响色彩。

谱例 116



交响曲第三乐章的中心插部是抒情性的，为了把它同前面的急速波动的谐谑曲连接起来，中提琴同大管结合在一起完成“掩护”的作用，仿佛以“犬吠似的”呼叫堵住道路似的，在这样的音色结合中音响效果非常富有表现力。

谱例 117 Allegro molto
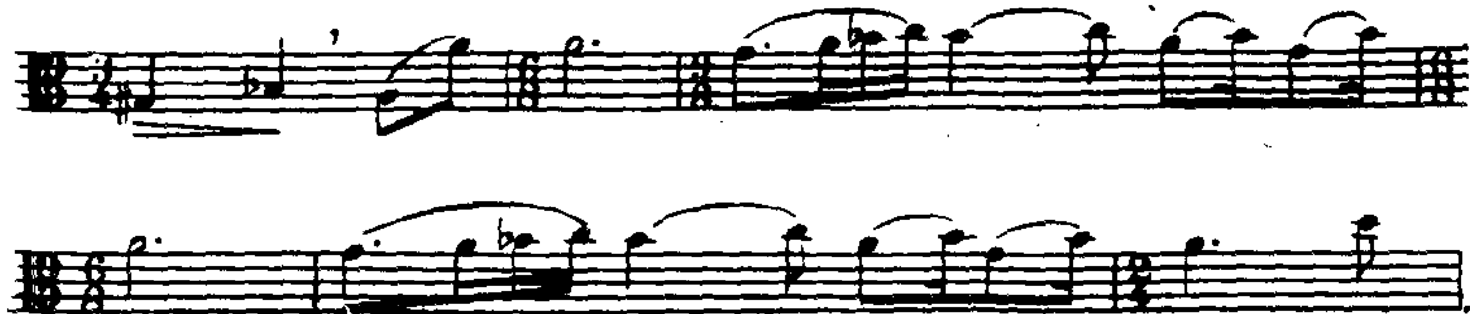


仅仅是一部《第一交响曲》就表明了吉洪·赫连尼科夫是多

么引人入胜地、独出心裁地运用了中提琴多种多样的性能，既在正主题中，也在副主题中，还在各种各样的连接处使用它们。它们的音响特色总是很容易听到，同时也要求管弦乐队的中提琴演奏者演奏得轻巧灵活。

苏联大作曲家卡拉·卡拉耶夫（1918—1982）的创作风格既吸收了当代音乐文化的优秀成果，同时又不失自己本民族的特色，也不失鲜明的个性。十分难得的是，他的每一部新的交响乐作品，都具有新颖的、表现力丰富的管弦乐法手段。

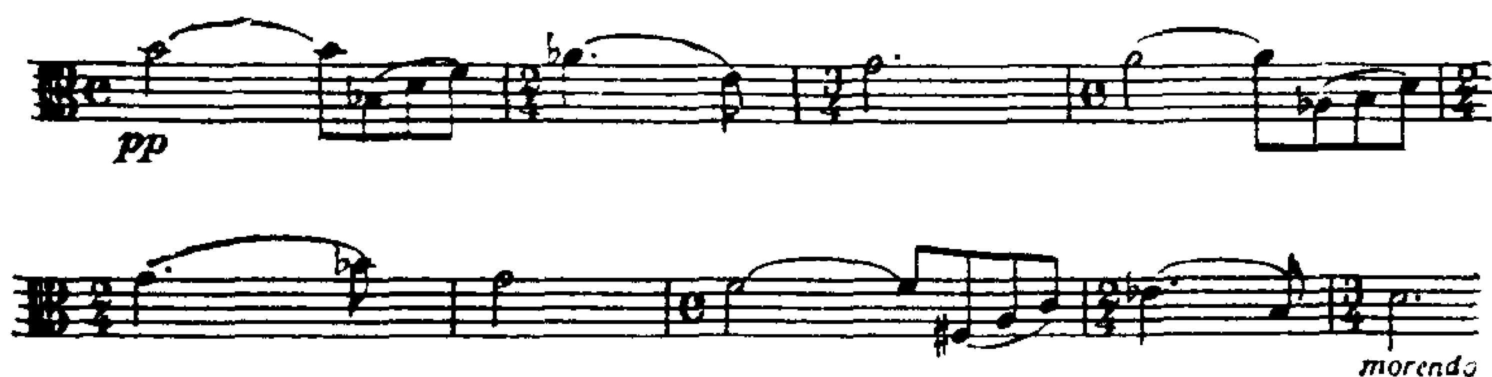
前文已经援引过作曲家的看法，他把中提琴定为具备丰富潜力的乐器，并谈到中提琴特别适合同其它乐器，尤其是同木管乐器结合。他在交响音画《唐·吉诃德》之八《唐·吉诃德之死》中，运用带上弱音器的中提琴同长笛结合在一起的手段，正是体现了这种观点。卡拉·卡拉耶夫指出："让中提琴妙不可言地靠近长笛的声音，产生出一种八度的混合音色。这样结合的音响是极其优美的。"

谱例 118



在交响诗《莱依里和梅治农》中，由独奏中提琴演奏结尾部分，这简短而非常有表现力的旋律由英国管和单簧管加以渲染，使色彩更加鲜明。作曲家谈到这段音乐时说："这是为了色彩新颖才如此配合。但是在这儿主要突出的是中提琴。这首交响诗完成于30年前，如果我现在写，那么很可能把这段只安排给一组清一色的中提琴，而不再用其他乐器加倍了。"

谱例 119



舞剧《雷电的道路》的总谱，配器色彩鲜明。中提琴为乐器的音色对此作出了贡献。这一类的例子很多，此处只选两个：其一是使用一把中提琴的独奏，其二是两把中提琴同英国管的配合。
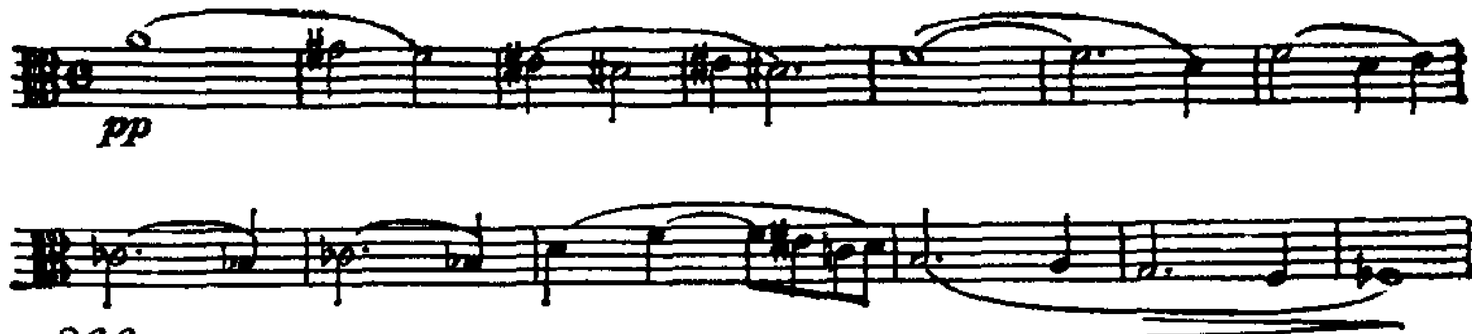
在标题为《母与子》的一场戏中（同前舞剧），独奏中提琴的音色起到了一定意义上的心理描绘的作用。这段剧情写的是母亲同儿子相遇，但插部音乐表现的是母子相遇之前母亲的心态。她为与儿子分离感到悲哀。独奏中提琴的音色出色地表现了这种悲伤的内心情感，比起其他的任何乐器来，用中提琴作此处的描述是最合适的。

谱例 120



在另一段插部——《维尔德之夜》中，两把独奏中提琴和英国管一起演奏，表现了美丽的大自然景色。此处精美的混合音色格外柔和并富有诗意。

谱例 121 Viole sole
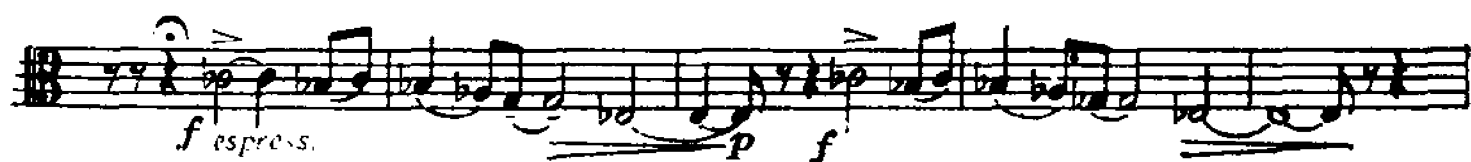


卡拉·卡拉耶夫对把中提琴作为音乐会的独奏乐器这一作法谈了自己的看法，他认为："首先，中提琴这一有巨大潜力的乐器，有充分的理由作为独奏乐器而客观存在。现在才对它加以注意，为时稍为晚了一些。本来应该在更早的时候对它加以承认……"

罗基奥·谢德林（生于1932年）的音乐，可以说富有时代气息，同时又与俄罗斯古典交响乐派传统有着密切的联系。

在他的《第一交响曲》中，第一乐章第一主题的中提琴音色成为该主题形象结构的基础。下行的沉着的宣叙调主题在整个乐章中反复几次均无变化，但同时这不变的中提琴动机每次新的重复都创造了愈来愈紧张的气氛。
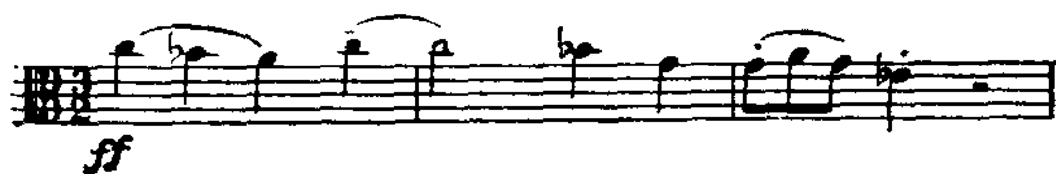
谱例 122 Sostenuto assai



谢德林在最初的交响音乐（在音乐会中为管弦乐队写的动人的协奏曲《嬉戏快板曲》）中首次使用了独特的民间创作素材。在几个主题的自由变奏中，作曲家从快板曲多主题发展的特点出发，大大地扩展了某些乐器和乐器组的表现性能。

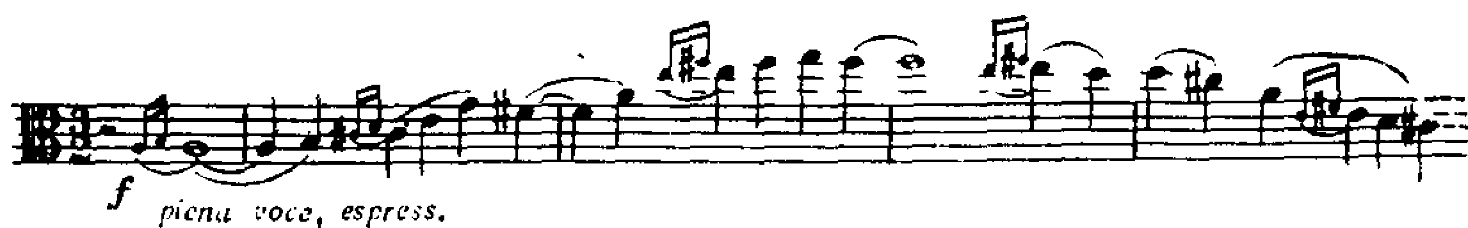
从乐队各个不同的角度奏出的幽默地装饰起来的各种乐器叠句，造成一种民间风俗场面的印象，好似群众聚在一起戏谑、欢呼、歌唱。在这种"风俗场景"中也加入了中提琴声部，简短而富有表现力的中提琴独奏由排在最后的中提琴家演奏：

谱例 123 Allegro assail



协奏曲的其他插部则有整个中提琴声部加入。它们配器的和音色的本性与快板曲的戏谑主题的特征密切相连。中提琴高音区（在 A 弦上）尖锐呼啸的声音与快板曲歌唱者的风格相吻合：

谱例 124



中提琴在《卡门组曲》中的作用是多种多样的。在许多段落里中提琴都演奏基本主题。在组曲之四的《卫兵换班》中，在描写神气地前进中的角色时，有些讥讽的成分由中提琴的音色加以突出地表现。

在终曲中，由两把中提琴（第一和第四）演奏在戏剧结构方面极为重要的主题。最初，这一主题出现在组曲之五中，成为卡门形象描绘之一部分（卡门出场）。在这里，尽管主题的性格是柔和抒情的，但却可以从中听到惊慌不安的情绪：

谱例 125 Quasi Andante



在两把中提琴独奏的情况下，出现了略为有些异样的色彩。假如在组曲之五的情况下这是表现现实生活，那么在终曲中，中提琴独奏的主题音响就是表现一种回忆：

谱例 126 Andante assai



中提琴在瓦茵伯格作品中的运用

莫伊谢·萨穆伊洛维奇·瓦茵伯格（生于1919年）是苏联最具魅力的作曲家之一，他创作了大量各种体裁的作品。尤其是在交响乐体裁方面，他的工作卓有成效。作曲家完成了16部交响曲，1首小交响曲，1首为管弦乐队写的组曲。作为杰出的配器大师，他对苏联交响乐艺术的贡献也是有相当分量的。瓦茵伯格在管弦乐中对乐器的运用具有大师水平，在他的许多作品里，各种乐器的音色经常以新的用途及全新的方式展示出来。

对于中提琴作为管弦乐队中的乐器，作曲家发表过独到的见解："……中提琴由于自己特殊的音域，在乐队的全奏（tutti）中一般都担负着演奏中声部的职责。然而我知道在许多交响乐作品中，中提琴演奏的音高往往超过小提琴，从而产生了比小提琴更加使人忐忑不安和尖锐的声音。因此可以说把中提琴设想为一种'从属于小提琴的'乐器——这已经是成为过时的概念了……目前，在近代的总谱里，甚至从马勒（1860—1911）开始，而后是理查德·施特劳斯（1864—1949），不仅中提琴，而且包括所有的乐器，所起的作用都是同等价值的。这一种或那一种乐器在独奏乐段的使用量不是由乐器本身的性能来决定，而首先是由作者在音乐的多层次表现手法的布局中的构思来决定。"

瓦茵伯格如何漂亮地运用弓弦乐器，从他的《第十交响曲》中
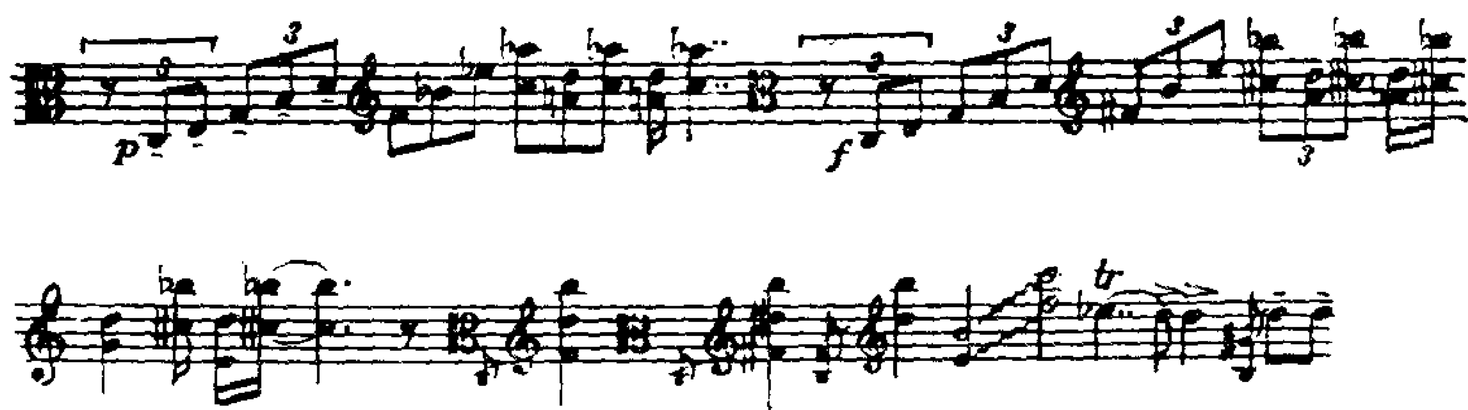
可见一斑。这部作品是为17人的不大的编制而写的，而且全部采用弓弦乐器。罗特斯坦曾有过这样的评论："乐器不多，但每件都有自身的'作用'，独立的乐器组并不比在许多为'大'乐队写的交响曲中少。"㉓

必须补充说明（对总谱的简介可以证明这一点），作者打算把这部交响曲写成供17位演奏能手演奏的音乐会作品，这一点决定了演奏中所可能有的技术的复杂性。作曲家本人认为："现阶段的乐队演奏员，其中包括中提琴演奏员的技术技巧水平，已经相当高了，这无疑促使作曲家把所有的乐器都当成独奏乐器来看待。"

《第十交响曲》中有一种全乐队（总的布局）和四位演奏华彩——独白的独奏者（单个的布局）的对比。每位独奏者都担任某一个乐章的主要角色。譬如说小提琴是第一乐章的代表，倍大提琴代表第二乐章，中提琴和大提琴代表第三乐章。

中提琴在第三乐章坎佐纳中的叠句一独白急速而朝气蓬勃，它的音域差不多占三个八度。中提琴的华彩雄辩地显示出在管弦乐队演奏艺术发展的现阶段，中提琴乐器的潜力也得到了高度的发挥。

谱例 127



瓦茵伯格还写了三首中提琴独奏的奏鸣曲。我想在中提琴的音乐会曲目中，这些作品与德米特里·肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲一起，构成了苏联的中提琴演奏曲目中最优秀、最宝贵的

部分。

三首中提琴独奏奏鸣曲

音乐学家们在分析莫伊谢·瓦茵伯格的创作时认为：在略显低沉的色彩中，有意回避宣言式的华而不实的成分，集中注意对细节的表现，这些都是该作曲家交响乐和室内乐作品的个性特征；这些属性，再加上潜藏的内心情感及令人信服的优势，共同构成三首中提琴奏鸣曲的特征，使它们成为富有表现力的、严整的力作。

作曲家使中提琴在技术上和艺术表现力方面的潜力得到多方面的发挥，使之达到了惊人的深刻程度。作曲家说："现在人们演奏中提琴的水平相当高，使我把这种乐器看成一件具有高度歌唱性的乐器……在中提琴的音响里有一种神秘性，像谜一般难以猜测，超然世外——这就是它的特点。"在瓦茵伯格的奏鸣曲中，中提琴首先是具有不同寻常的歌唱性的乐器。

用于中提琴独奏的《第一奏鸣曲》（献给首演者菲多尔·德鲁日宁）是作曲家于1971年完成的。在此之前，作曲家已经积累了写独奏奏鸣曲体裁的丰富经验：他完成了两首小提琴独奏奏鸣曲，3首大提琴独奏奏鸣曲，24首大提琴独奏的前奏曲，以及1首倍大提琴的独奏奏鸣曲。"因此，照例应该轮到写中提琴的奏鸣曲——莫伊谢·瓦茵伯格解释说——，但应该说，我想要写的恰恰也是中提琴奏鸣曲。除此之外，我所指的还有具体的演奏者——杰出的中提琴演奏家德鲁日宁。"

作曲家的这些话表现出所谓的"反向联系"原则，即中提琴演奏家的演奏活动推动和促进了作曲家的创作活动。

该奏鸣曲的特点是率直地表白，这就增加了它的即兴的叙述

性，这种即兴特点也在不间断连续演奏的单个乐章中强调出来。

奏鸣曲的全部形象相当清晰地分为两部分，即总括性的客观的部分和与主观世界有联系的、隐秘的、独特的部分。后者可描述为具有抒情洞察力的，在一些插部中转化为抒情戏剧性的形象。这两个部分的对比也出现在前三个乐章中。

瓦茵伯格《第一中提琴奏鸣曲》的形式与古老的组曲类型的奏鸣曲有相似之处，其中各乐章对比鲜明。与古老的奏鸣曲的不同之处在于内容上有了根本的改变。在四个乐章的奏鸣曲中，作曲家无意于古老组曲的舞蹈消遣风格，而是表现了我们这一时代的精神，表现了作曲家本人对现实环境及周围事物的反应。通过各乐章的对比，实现贯串演奏的发展。

第一乐章——柔板（Adagio），开始是激动兴奋的和庄重宏伟的“宣告”——主题由分解和弦表现出来，为其增添了一定的表现力。这里客观的、高度概括的东西较多，奏鸣曲的开头使人联想到法国的序曲，但是强烈的和声语言表明这部作品属于我们这一时代。开始的主题显而易见地担任了该奏鸣曲戏剧结构中的主要角色，因为它出现在奏鸣曲的各乐章，并把它们连成一体。这个主题是题材的核心，由它发展出其他的主题：

谱例 128 Adagio



乐章的第二部分的插部是直观的，充满了歌曲般的抒情，有民歌风味。该插部的特点是歌唱性很强，宽广的歌唱般的旋律好像是天生适合于中提琴。此处的音响非常自然而优美。正是在这样的插部中，证明中提琴不愧为是一种“高度歌唱性”的乐器。

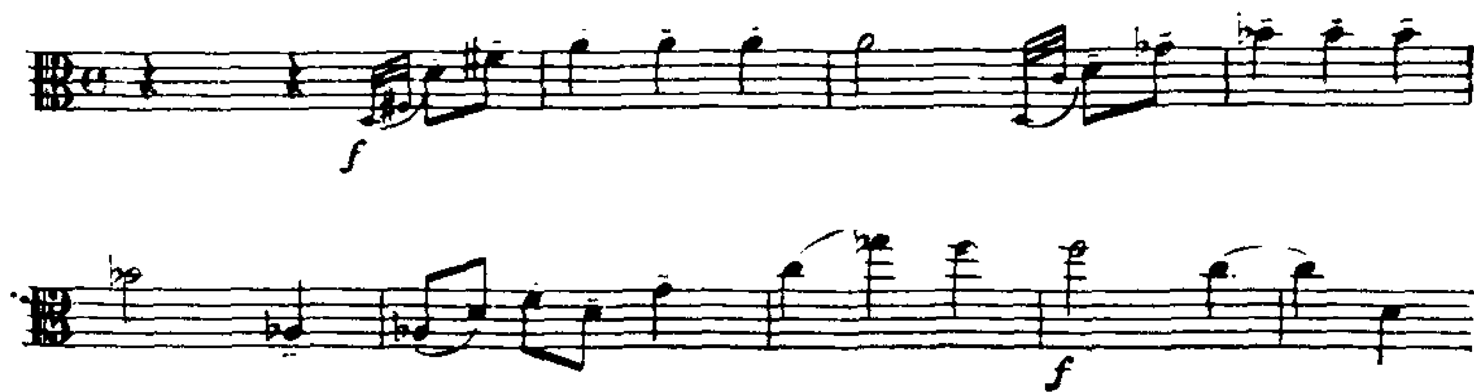
第二乐章——谐谑曲，小快板（Allegretto）。在某种程度上，它有点令人难以捉摸，具有谜一般的色彩。它以一个短小的带有单调重复音型的动机开始，从这种单调的重复中可以听到哀怨的音调，显然这个由乐器演奏出来的主题是源于声乐，因为它包含了语言表现力。

谱例 129 Allegretto



第三乐章——柔板（Adagio）的悲怆情调在某种程度上使人联想起古老的序曲和它那高尚优雅的沉着格调。然而和声的尖锐和复杂性，不时出现的带有辛酸味道的音响，音域之间的对比，复杂的结构——所有这些，使柔板（Adagio）又不同于昔时的序曲：
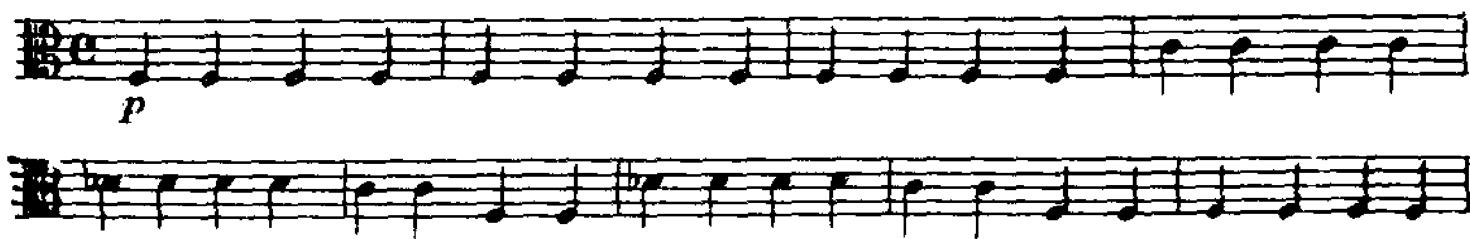
谱例 130 Adagio



小行板（Andantino）的插部听起来似有与世隔绝之感，同时又使人感受到其中的舞蹈风格和歌唱性。柔弱的旋律说明情绪不稳定，似乎有某种期望和等待。奏鸣曲前三个乐章可以看成是主要的基本乐章——恰空舞曲的序奏，而恰空舞曲才是作品的戏剧性结构的核心。

派生出变奏之前的原始的恰空舞曲的主题十分简单，但是极为灵活。而它的变奏听起来却一个比一个复杂。在总的发展中不断出现新的弓法的、力度的、音区的以及其它的乐器手段，结构变得复杂起来。在恰空舞曲的中间部分，音乐的发展达到了高峰，由此开始了一种似乎是相反方向的运动，每个变奏变得愈来愈沉着、平静、从容不迫。

谱例 131 Allegro



瓦茵伯格为中提琴独奏写的《第二奏鸣曲》完成于 1978 年，是献给国家鲍罗廷四重奏团的中提琴家德米特里·维萨里欧诺维奇·舍巴林的。此曲最早由米哈伊尔·托尔培戈于 1982 年 10 月在莫斯科首演。

在篇幅不长的单乐章奏鸣曲的结构中，可以清楚地看到它由三个部分组成。第一部分——中庸的快板（Allegro moderato）：尽管三个由十六分音符组成的音型造成了音乐的紧张、活跃，但毕竟还是突出了旋律性、歌唱性，听起来似乎有些低沉。奏鸣曲的音乐内容得到从容不迫的发展，可谓均匀有序。

第二部分——快板（Allegro）：含有奏鸣曲式展开部的特征，与第一部分对立。在这里，要求中提琴的声音非常洪亮，其基本力度标记为强（forte）。大量的双音在乐器不同的音区相对比，使音响的紧张程度不断增长。这部分结尾的插部极为精巧奇妙，小快板的节奏好像是为过渡到奏鸣曲最后的第三部分——急板（Presto）作准备。

在前面的两个部分中逐步积聚起来并得到发展的活跃性和紧张性，在第三部分即最后部分得以完成，这部分可以说是技巧辉煌；在这里，快速度同各种音响手法相结合，如快速上行和下行的拨奏（pizzicato，这种手法被用来模仿俄国三弦琴巴拉莱卡音响），在拨奏上的滑指，人工泛音和自然泛音，跳弓，靠近琴码演奏等等，所有这些都使我们看到了作曲家勇于革新的创造精神。更值得一提的是，其中有些手法在中提琴独奏艺术实践中还属首次运用。

为中提琴独奏写的《第三奏鸣曲》是作曲家于1982年夏天完成的，这部作品是献给中提琴家米哈伊尔·尼古拉耶维奇·托尔培戈的，他是莫伊谢·瓦茵伯格中提琴作品很好的诠释演奏家和积极的宣传者。

《第三奏鸣曲》是内容丰富的、大型的五乐章作品，就长度而言，它要占去整个音乐会的节目时间。奏鸣曲的第一乐章快速的开始由加重音记号的弓法强调出来，使整个乐章进行得目的明确，非常活跃。第二乐章与它形成对比，其中小步舞节奏的旋律天真无邪、清澈透明，把听众带进了另一个抒情的世界。最后的三个乐章无间歇地进行，强调了它们统一的贯穿到底的发展。第三乐章的运动进行在奏鸣曲中起着谐谑曲的作用，由它过渡到慢速的第四乐章。第四乐章保持并发展了第一奏鸣曲慢乐章所表现出的动人情感和含蓄有节的风格。节奏尖锐的终曲结束了奏鸣曲，在该乐章最初的动机中，能够听到奏鸣曲第一乐章的反响。

莫伊谢·瓦茵伯格的三首中提琴奏鸣曲是这位作曲家对苏联中提琴艺术所作的重大贡献。

40至70年代的中提琴作品

苏联作曲家对创作中提琴独奏曲目作出的贡献甚为巨大。40—70年代，出现了大量不同体裁和风格的中提琴作品，从协奏曲到小曲。苏联卓越的作曲家肖斯塔科维奇、哈恰图良、瓦茵伯格、舍巴林等人都创作了非常出色的中提琴作品。他们把中提琴视为独奏乐器，这一态度具有特别重要的意义。这在很大程度上同苏联的中提琴演奏艺术取得的巨大成就是分不开的。

在伟大卫国战争期间，格里高利·加姆布尔格（1943）和安丘菲耶夫（1943）完成了两部中提琴协奏曲。前者反映了战争年代的印象，而安丘菲耶夫的协奏曲则是朝气蓬勃，充满了活跃的动感。

卓越的苏联作曲家维萨里奥·舍巴林（1902—1963）创作了两部有中提琴参加的作品，其一是1947年为小提琴和中提琴写的，其二是1955年为中提琴和钢琴写的。这两部奏鸣曲继承了俄罗斯古典音乐的优秀传统，其特点是内容与复调音乐高度技巧的集中统一。

列沃里·布宁（1924年生）写了两部中提琴作品，一首是1953年写的中提琴与乐队的协奏曲，另一首是1955年为中提琴和钢琴写的奏鸣曲。这两部作品的特点是旋律优美，富于歌唱性。

列宁格勒作曲家瓦列里安·波格达诺夫-别列卓夫斯基为中提琴和钢琴写的奏鸣曲（1957）和谢尔盖·斯洛尼姆斯基写的组曲（1959）乃是技巧高超的成熟的中提琴作品。

在40年代末和50年代初，还出现了小型的中提琴作品，其中苏尔汉·秦查泽的（生于1925年）《浪漫曲》和《霍鲁米舞曲》

是很有风趣的小品。这两首生活写实风俗画似的作品具有鲜明的民族色彩。《浪漫曲》成功地表达了抒情的幻想，真挚动人。中提琴的音色同典型的格鲁吉亚的优美旋律结合，使这首小曲散发出东方情调的馨香。热情洋溢的《霍鲁米》——格鲁吉亚士兵的舞曲——绝妙地运用了中提琴的色彩特性。在这首乐曲中，我们可以听到模仿民间鼓声的刚毅有力的五拍子的节奏，中提琴奏出的旋律令人想起民间的弦乐器。此外，还可以听到中提琴高音区强烈的舞蹈节奏。

中提琴独奏艺术在苏联的大发展，主要是在60至70年代。它促进了苏联作曲家为中提琴而创作。这时期涌现出许多各种体裁的作品，主要是大型的协奏曲和奏鸣曲。

叶夫根尼·高鲁别夫（生于1910年）在1962年为中提琴和乐队写了一首单乐章的协奏曲，其内容与众不同，是一部寓意深刻的作品。中提琴那紧张而暗淡的音响特点，增加了协奏曲独具一格的色彩，也在作品的戏剧性特色方面发挥了作用。同时，协奏曲（特别是在华彩乐段）很好地显示了中提琴的高度技巧性能。

列宁格勒作曲家弗拉基米尔·茨托维奇（生于1931年）的第一部中提琴作品——《三首乐曲》（小托卡塔曲、古老舞曲、托卡塔曲）——1963年在列宁格勒举行的全苏乐器演奏比赛会上，被指定为第二轮必须演奏的小品。三年以后，茨托维奇又写了一首中提琴与室内乐队的协奏曲（1965年），献给中提琴家尤里·克拉马罗夫。在这首协奏曲里，作曲家广泛运用了具有现代音乐表现力的多种手段。第一乐章是活泼的、流动的——各种不同音色对比很有意思：起初是中提琴同大管对比，而后中提琴同长笛和其他的管乐器对比，这就增加了音响的尖锐与刚劲。从协奏曲中还可以听到某些与保罗·欣德米特室内乐作品No.5的近似之处。

罗曼·列捷涅夫（生于1930年）为中提琴和乐队写的《协奏音诗》完成于1963—1964年，是献给该曲的首演者菲多尔·德鲁日宁的。这也是一部单乐章作品。它具有深刻的哲学内涵，中提琴的音色非常出色地把这一内涵表现了出来。由独奏家单独演奏的篇幅很长的动人的华彩乐段乃是本协奏曲的最高潮。

著名的苏联作曲家格里高利·弗利德（生于1915年）于1965年为中提琴和室内乐队写了一首协奏曲。中提琴的典型音响在协奏曲充满宣叙性质的歌唱中被很好地反映了出来。整个作品贯穿着抒情戏剧性。协奏曲的第一位演奏者是菲多尔·德鲁日宁，作品也是献给他的。弗利德还写了一首中提琴和钢琴的奏鸣曲，同样也是为德鲁日宁写的，后者于1971年演奏了这首作品。在这首中提琴奏鸣曲中作曲家运用了一系列的作曲技法。

这首奏鸣曲共三个乐章。为了使最后的柔板乐章成为整个乐曲的核心，作曲家没完全按照常规顺序来安排每个乐章，而是快板在当中，慢板在两头。这样就使最后的一个乐章增加了自由的、即兴的叙述风格。在这儿作曲家运用了一系列的技术手段，不分小节。谢苗·施里弗什坦指出："中提琴的沉思是在钢琴和弦的背景中进行的，是在奏鸣曲的音乐戏剧结构的环境之中，作为音乐戏剧结构思想涵义的高潮，作为对第一乐章的行板叙述性抒情风格的崇高基础的肯定（在第二乐章快板的托卡塔进行的戏剧性突现之后）而为人们所了解的。"㉔

亚美尼亚作曲家埃米里·阿利斯塔克香（生于1936年）写有两部中提琴作品：为中提琴和乐队写的协奏曲和中提琴独奏奏鸣曲。单乐章的协奏曲完成于1963年，是用亚美尼亚民间音调写成的。该曲对中提琴的技术运用十分充分，中提琴乐器的潜力也得到了很好的发挥：由低音区到高音区的跳跃，各种和弦，高音音

域的应用等等。

中提琴独奏奏鸣曲完成于1974年，是由马努克扬在埃里温市首演的。这部辉煌的音乐会作品，由三个不长的乐章组成。第一乐章广板（Largo）是含蓄的，进行的步调紧凑，中提琴低音区的浑厚响亮的音色被很好地加以强调并得到充分显示。在悲伤而宁静的第二乐章中，可以听到典型的亚美尼亚旋律的音调。该乐章采用了节拍的交替变换和音区的对比等手法，由此产生的音调使这个直观的间奏音画更加丰富多彩。

有谐谑曲特点的终曲开始时在高音区进行，然后融合在低音区，最后以第一乐章的主题圆满结束。

莫斯科作曲家布茨柯（生于1938年）是位多产作曲家。他的作品种类繁多：歌剧、清唱剧、交响乐、声乐作品、室内乐音乐以及戏剧音乐。关于布茨柯的器乐作品，他的老师、作曲家谢尔盖·巴拉萨年说："布茨柯所具有的创作素质使他长于对内心的深刻描写……以其温暖亲切和富于人性的作品博得人心。"

布茨柯于1976年写的中提琴和钢琴奏鸣曲就具备这样的特色。1976年年底，作曲家与中提琴家米哈伊尔·托尔培戈合作首演了这一作品，并将此曲献给后者。这首奏鸣曲听起来像是虔诚的忏悔，又像充满激情的独白，时而像冷峻的抒情诗，时而音调凄苦悲凉。该奏鸣曲具代表性的特点是用现代音乐手段使古俄罗斯著名曲调的因素获得新生，这种曲调的旋律流畅平稳、一往无前。略带"鼻音"的中提琴音色，它的中音区深厚而微微低沉的音响以及高音区的尖锐音响，所有这些似乎与奏鸣曲的题材特征结合得极为自然。给人强烈印象的中提琴的独白与它和钢琴的对话交替出现，而就心理涵义上来说中提琴与钢琴的对话在该曲中有着相当重要的意义。布茨柯为中提琴和钢琴写的奏鸣曲是一部

引人入胜的作品，但从内容到形式都很复杂。

近年来的中提琴文献是靠年轻的苏联作曲家创作的作品来充实的。亚历山大罗维奇·柴科夫斯基为中提琴和乐队写的协奏曲，由尤里·巴什梅特同乐队一起在音乐学院大厅演奏。其他人还有德米特里耶夫、克拉西尔尼柯夫、以及奥加涅香等人，他们都为中提琴独奏写了奏鸣曲。戈罗文和兹拉达·特卡契为中提琴和钢琴写了奏鸣曲。

苏联的乐器制作大师

苏联乐器制作学派最著名的代表人物是叶甫根尼·弗朗切维奇·维塔切克和基莫菲·菲利浦波维奇·波德戈尔内大师。

叶甫根尼·弗朗切维奇·维塔切克（1880—1946）创立了以所谓腹板和背板的和声音律为基础的弓弦乐器制造法。他制作的许多提琴类乐器，音质上乘，工艺精美，款式优雅，其中也有中提琴。（维氏制作的中提琴为数不多。）

苏联卓越的提琴制作大师基莫菲·菲利浦波维奇·波德戈尔内（1873—1958）为研制各种中提琴样板作出了很大贡献。他曾制作出各种结构和大小不等的中提琴。从 20 年代起直到他去世，他所制作的中提琴几乎都是在与中提琴演奏家瓦吉姆·鲍里索夫斯基共同探讨之下制造出来的。波德戈尔内的中提琴的特点是具备优质的、真正的中提琴音色，演奏起来极其轻松舒适，其中有一些提琴已经达到了音乐会演奏琴的水平，发音纯正，音色优美。他总共制作了 110 把中提琴，许多苏联中提琴家都在使用他制造的中提琴。

著名的苏联小提琴制作家的代表人物是乔治·亚历克谢耶维

奇·莫罗佐夫（1896—1971），雅科夫·伊凡诺维奇·科索拉波夫（1888—1955）和尼古拉·米哈伊洛维奇·弗罗洛夫（1893—1981）。他们也都制作了非常好的中提琴。

另一位苏联乐器制作家雅罗沃依（生于1921年）对中提琴十分关注。他善于把丰富的实践经验和科学的制作方法结合起来。他制作了将近90把中提琴，其质量博得演奏者的一致好评。1959年，在意大利的阿斯阔里-皮切诺城举行的世界中提琴博览会上，雅罗沃依制作的提琴荣获最高金奖。

提琴制作大师阿纳托里·科切尔金（生于1930年）是苏联制作家中第一位被派到法国，向巴黎著名的乐器制作家埃基恩·瓦特洛学习提琴制作的人。科切尔金制作的弓弦乐器，其中包括中提琴，不止一次地在全苏比赛会上获得奖状和奖金。

1979年，在安东尼奥·斯特拉迪瓦里的故乡——意大利克列蒙那城举行的国际弓弦乐器比赛会上，苏联提琴制作学派受到高度评价。苏联提琴制作家亚历山大·穆拉多夫（生于1921年）制作的名为'维金'的中提琴获得了最高奖——金质奖章并被克列蒙那博物馆永久珍藏。另一位苏联制作家尤·波切金制作的中提琴获得了铜奖。此外还有10把苏联制作家制造的弓弦乐器获得了荣誉奖状。

苏联中提琴演奏学派大师

斯特拉霍夫

俄罗斯联邦功勋演员、艺术学硕士叶甫根尼·弗拉基米罗维奇·斯特拉霍夫教授（1909—1978）是属于苏联老一辈的中提琴家。他同瓦吉姆·鲍里索夫斯基和米哈伊尔·特里安一起曾为中

提琴演奏与教学的苏联学派打下了基础。

这位演奏家的艺术创作生涯一帆风顺。作为小提琴家，斯特拉霍夫在卓越的提琴教育家列夫·蔡德林的班上得到扎实而良好的专业小提琴训练。他在三年级才改学中提琴，选定这个时机无疑对于掌握和提高一种新乐器的演奏水平是很恰当的。

1933 年底，年轻的中提琴家成为研究生，在瓦吉姆·鲍里索夫斯基的班上深造，他以后的全部演奏活动都同莫斯科音乐学院休戚相关。然而刚一开始，这位中提琴家就经受了极大的考验——参加全苏第二届演奏家比赛。他光荣地通过了这一考验并荣获二等奖（一等奖的获得者是大卫·奥伊斯特拉赫）。斯特拉霍夫是在本国演奏艺术史上第一位获得优胜的中提琴家。

自这次比赛以后，年轻的演奏家展开了广泛的音乐会演奏活动。他的每场音乐会都是对中提琴这种乐器的肯定，是对中提琴的鲜明的音色和巨大技术潜力的肯定。他的演奏声音婉转嘹亮，技术完美，具有艺术家的风范。这位天才演奏家的所有这些长处同时也揭示了中提琴这件乐器本身的丰富艺术表现力和潜在的素质。

他在莫斯科和其他城市举行的许多音乐会和通过电台播放的演出实况吸引了听众，也吸引了作曲家对这位中提琴家的注意。作曲家们很快便为中提琴创作了一系列作品。其中有一些就是献给这位年轻中提琴家的。

值得注意的是叶甫根尼·斯特拉霍夫从演奏活动的最初起，苏联作曲家的作品就在他上演的曲目里占有主要的位置。他首演了很多苏联作曲家为中提琴写的作品，如：鲍里斯·阿萨菲耶夫的中提琴独奏变奏曲、尼古拉·伊万诺夫-拉德凯维奇的奏鸣曲——音诗、鲍里斯·齐德曼的中提琴协奏曲。后来，也是他第一

个演奏了格里高利·汉堡的协奏曲和斯捷潘诺夫的协奏曲、奏鸣曲和三首小品。

通过苏联作曲家优秀作品的演奏比赛，也可以看到这位中提琴家的成就：起初他获得第三名，后来则获头奖。在他后来演出的节目中，还经常收入当代作曲家的新作品。在这里也应该提一下他在这方面所做的间接的工作——把苏联作曲家的作品改编、移植和整理为中提琴作品。斯特拉霍夫特别乐于改编德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇的作品。有一次，叶甫根尼·弗拉基米罗维奇请作曲家过目他改编的一组小曲，肖斯塔科维奇看过之后，给了他这样的回答："敬爱的叶甫根尼·弗拉基米罗维奇！谢谢您关心我的作品。移植工作做得好极了……。"㉕

在进行独奏音乐会活动的同时，斯特拉霍夫还经常参加合奏演出。多年来，他参加了各种弦乐四重奏团演出：作曲家协会四重奏团、全苏广播委员会四重奏团等。1937年，他代替瓦吉姆·鲍里索夫斯基成为贝多芬四重奏团的成员，在该四重奏团工作了一年多。特别值得一提的是随后斯特拉霍夫参加了俄罗斯联邦艺术委员会四重奏团。这个团体成立于1944年，在克里米亚从法西斯手中解放后的一段时间里，他们为黑海舰队的指战员们举行过大量的主题音乐会。

叶甫根尼·斯特拉霍夫毕生从事教学活动。他曾在中央音乐学校和伊波里托夫-伊万诺夫音乐学校、莫斯科音乐学院任教，后者是他的主要教学之地，他在那里一直工作到他生命的结束。他所经历的全部教学历程，是从担任瓦吉姆·鲍里索夫斯基教授班上的助教开始的，直至担任中提琴教研室主任。很多有才能的演奏家都出自斯特拉霍夫的班上。他的学生一致认为严格要求是他在教学工作中不可否认的优点。对音乐问题的探讨、对创造艺术

形象问题的分析，在他来说乃是最基本的东西。不容忽视的还有他的敬业精神，其中甚至包括爱护乐器、乐谱和琴弦这样的小事。专业训练在斯特拉霍夫的班上范围很广，他视教学和教育为高于一切的根本。

在斯特拉霍夫教授的教学活动中有一个重要的阶段，那就是举办极为有意义的包括三个晚会的系列演出——《中提琴发展进程中的协奏曲》音乐会，这三场音乐会均由他班上的学生演奏，共有曲目23首，从格奥尔格·泰勒曼、约翰·赫里斯蒂安·巴赫，到保罗·欣德米特和巴托克·贝拉等各个时期的大型中提琴作品。此外还有专题晚会，会上只演奏苏联作曲家所写的中提琴协奏曲，其中包括七部作品。像这样的系列演出在苏联也属首创。这些音乐会除了在教学方面具有重大意义以外，还能起到科学地提供知识的作用：这是对中提琴演奏曲目发展历史的回顾。

科研工作是斯特拉霍夫教授艺术创作活动的另一个最重要的方面。早在1938年，年轻的中提琴家就作了关于中提琴教学文献的改编和移植的博士论文答辩。这项工作，在那个时期不仅符合现实的需要，而且起到了充实中提琴上演曲目的巨大的实际作用。斯特拉霍夫在他一生的创作道路中曾校订了许多作品。他编辑整理了多种苏联和外国的音乐作品。经他手出版发行了很多为中提琴改编的曲集，而这些作品大都成为音乐院校的学习丛书。

斯特拉霍夫改编中提琴乐曲的工作对于扩大中提琴的演出曲目具有重大意义。他改编的曲目包括俄国、苏联以及西欧和其他国家作曲家的作品。斯特拉霍夫改编乐曲并不是对作品任意地进行艺术加工，而是力求创造出为另一种乐器，即中提琴所用的与原作者的意图相符合的作品。他的移植工作的另一个特点是采用复杂的技巧，大胆地使用双弦，技术困难片段和富于效果的弓法。

因此，中提琴独奏音乐会少不了斯特拉霍夫改编和移植的中提琴曲，它们是中提琴家经常上演的曲目。

特　里　安

亚美尼亚苏维埃共和国人民演员，苏联国家奖金获得者米哈伊尔·尼基契奇·特里安教授（生于1905年）在音乐艺术的各个领域里都十分活跃，而他主要的艺术创作活动是从事于室内乐团的工作。早在音乐学院当学生的时候，他就开始在科米塔斯四重奏团演奏，在该团工作的时间长达20多年。与此同时，他还在大剧院乐队担任独奏演员。从1935年起，他在莫斯科音乐学院弦乐四重奏和中提琴教研室任教。最著名的苏联重奏乐团之一——国家鲍罗廷四重奏团就是在米哈伊尔·特里安教授的班上建立起来的。

特里安搞艺术创作，真可谓精力充沛：管弦乐队、四重奏、教学、作曲样样都干。在战后的年代里，特里安又更多地倾向于从事指挥工作，但他并没有放弃室内乐演奏：他同卓越的演奏家大卫·奥伊斯特拉赫、斯夫雅托斯拉夫·克努舍维茨基、列夫·奥勃林一起参加音乐会的演出，并与贝多芬四重奏乐团合作录制了不少唱片。

教育家特里安培养了诸多优秀的中提琴家，其中有亚美尼亚苏维埃共和国人民演员塔拉良教授（1922—1972），1947年他替换了特里安在科米塔斯四重奏团的位置；还有国际比赛获奖者奥基涅茨、别兹鲁柯夫、车尔尼雪夫等。特里安在自己班上十分注意学生的音准、节奏等技术训练，也十分注意培养学生掌握真正的中提琴的音质。他认为没有好的音质，要达到高级的演奏艺术水平是不可思议的，要想深刻地反映出作品的艺术形象也是不可能

的。为使学生奏出优美的声音或者更好地把握音乐形象，他经常给学生作示范，拿起中提琴演奏，把作品的处理手法教给学生。他为中提琴写的练习曲对于提高音乐院校学生的技术修养是一部非常好的教材。

米哈伊尔·特里安曾多年领导莫斯科地区爱乐协会的交响乐队，对这个团体的艺术成长给予很大的帮助，使它在发展中日臻完善。然而他的主要工作多半是在一些音乐院校的乐队，这样就把教学和演奏活动结合在一起了。

1961年，特里安担任由他自己创立的莫斯科音乐学院室内乐团的艺术指导和指挥。乐团的核心成员是音乐学院和中央音乐学校的教师以及研究生。乐队中还包括一部分在校学生，对他们来说专业演奏团体乃是一所最好的室内乐音乐活动的学校。莫斯科音乐学院室内乐团无论在苏联或是在外国都赢得了很高的声誉。特里安领导的这个室内乐团曾参加在西柏林举行的卡拉扬国际青年乐团的比赛，并荣获一等奖。德米特里·肖斯塔科维奇的一席话，很有说服力地表明了这个室内乐团的高水平："乐队的演奏音律精确，句法细致，色调变化多样，合奏整体感强，这一切无疑地应归功于乐团的领袖——卓越的演奏家和室内乐大师、优秀的教育家米·尼·特里安教授。"

苏联中提琴演奏艺术的其他代表人物

著名的列宁格勒中提琴家亚历山大·米哈伊罗维奇·雷夫金(1893—1951)是老一辈的苏联中提琴家，也是彼得堡音乐学院培养出来的演奏家。他是1919年格拉祖诺夫四重奏团的组织者之一，并在该团工作了30多年。关于雷夫金，尤·瓦茵柯普写道："他那深远而柔和细腻的音色无论是在优美动听的旋律中或是在

演奏技术难度大的经过句时都同样地迷人。他出色地掌握了中提琴演奏中含有深刻意义的分句法，并具有天生的合奏感，无论什么风格的音乐作品他都能理解，这就是他与众不同的长处。”㉖

从1938年起，亚历山大·雷夫金就开始主持列宁格勒音乐学院四重奏班的课程了。他与学生相处得很融洽，他为人热情而有情趣，鼓励学生热爱室内乐，并努力使他们真正达到具有全面修养的艺术家水平。在他的领导下，列宁格勒塔涅耶夫四重奏团建立起来了（第一小提琴奥甫恰列克，第二小提琴鲁茨基，中提琴索洛维约夫，大提琴莫罗佐夫）。1940年，雷夫金荣获俄罗斯联邦功勋演员的称号。在他的教学法著作中，应该特别介绍《中提琴每日系统练习》这本具有代表性的专著。

另一位列宁格勒的老一辈中提琴家阿·莫·索辛教授(1892—1970)领导音乐学院中提琴专业班的教学达40年以上。他的学生中有全苏比赛获奖者阿·路德维格，梯比利斯音乐学院教授罗尔沙布·雅什维里以及里姆斯基-科萨科夫四重奏团的组织者格·维登斯基。

索辛在彼得堡音乐学院毕业之后曾到苏联各城市举行过音乐会。1938年，他同列宁格勒音乐学院乐队一起演奏了鲍里斯·齐德曼的中提琴协奏曲。

在列宁格勒的中提琴家行列中，必须要提到的还有伊·列维金（生于1913年）。他多年担任苏联列宁格勒爱乐协会模范交响乐团的中提琴声部首席。他是列宁格勒音乐学院副教授，曾培养出很多优秀的中提琴家，其中有尤里·克拉马罗夫和索洛维约夫（塔涅耶夫四重奏团的成员）。

亚·卡普伦（生于1907年）的名字首次引起音乐界的关注是在他参加1935年全苏第二届演奏家比赛获奖之后。在那届比赛

中，他与另一位中提琴家叶甫根尼·斯特拉霍夫同获二等奖。此后，卡普伦开始积极频繁地在音乐会大厅和电台进行独奏演出，演奏苏联和外国作曲家的作品。他曾与安东尼娜·涅日达诺娃和尼古拉·高洛瓦诺夫一起同台演出。从 1943 年到 1947 年之间，他时常与大卫·奥伊斯特拉赫、斯夫雅托斯拉夫·克努舍维茨基、列夫·奥勃林、约瑟夫·盖尔托维契一起参加室内乐团的演出，演奏舒伯特的《鳟鱼》五重奏和塔涅耶夫的钢琴五重奏。卡普伦是第一位与大剧院乐队合作演奏安丘费耶夫中提琴协奏曲的演奏家（乐队指挥是尼古拉·阿诺索夫）。从 1932 年到 1952 年的 20 年间，他一直是大剧院乐队中提琴声部的首席，在大剧院撤退时期（指苏联卫国战争期间——译者），他在古比雪夫偶尔还进行独奏的演出活动。1945 年，他接受德米特里·肖斯塔科维奇的邀请演奏了作曲家肖斯塔科维奇的学生叶甫根尼·马卡罗夫的中提琴奏鸣曲。

亚美尼亚苏维埃社会主义共和国人民演员、亚美尼亚苏维埃社会主义共和国国家奖金获得者格·斯·塔拉良教授（1922—1972）是在国家科米塔斯四重奏团工作了 20 多年的中提琴演奏家。他在四重奏团所用的中提琴是亚美尼亚共和国收藏的珍品——瓜尔涅里的杰作，其音色优美、饱满。在演奏中乐句的处理细腻而精确，运弓优雅，技巧高超，这些都是他的超群之处。

塔拉良教授曾举行过独奏音乐会，演奏巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》和其他的中提琴作品。自 1957 至 1972 年，他在格涅辛音乐师范学院任教。在他的学生中，有国际比赛获奖者尤洛夫和特鲁申、全苏比赛获奖者甘德尔斯曼。值得注意的是塔拉良不是一位独断专行的教师，他只是尽力为学生“指出”具有普遍意义的艺术方针及总的艺术方向，以此鼓励学生独立地工作，去寻

觅自己的创作手段。提倡艺术上的独立思考精神是教育家塔拉良总的教学原则。

格鲁吉亚苏维埃社会主义共和国功勋艺术活动家罗尔沙布·谢托维奇·雅什维里教授（生于 1907 年）在列宁格勒音乐学院研究生院毕业之后，受聘于梯比利斯音乐学院。

在以后的 15 年内，雅什维里教授参加了格鲁吉亚共和国四重奏团，同时还参加乐队的演出活动（担任中提琴声部的首席），并且以中提琴独奏家的身分到电台去演出节目。

格鲁吉亚苏维埃社会主义共和国功勋演员阿·贝加利什维里（生于 1923 年）是梯比利斯音乐学院罗尔沙布·雅什维里的学生。他是格鲁吉亚国家四重奏团的成员，苏联国家奖金获得者。他经常作为中提琴独奏家演奏古典乐派和现代苏联作曲家的作品。从 1959 年起在梯比利斯音乐学院任教。

立陶宛功勋演员尤·弗列德任斯卡斯（生于 1922 年）自 1949 年起在首都维尔纽斯音乐学院任教，他是本院中提琴教授雅·塔尔贡斯基班上的毕业生。弗列德任斯卡斯是立陶宛国家四重奏团的成员，由于演奏活动卓著被授予共和国的国家奖金。他以中提琴独奏家的资格参加音乐会的演出并录制了唱片。

俄罗斯联邦人民演员、俄罗斯国家格林卡奖金获得者德米特里·维沙留诺维奇·舍巴林（生于 1930 年）是苏联最著名的室内乐团之一的国家鲍罗廷四重奏团的成员。舍巴林是一位优秀的室内乐演奏家，他的音色鲜明嘹亮。在各种不同风格四重奏的中提琴独奏中（如斯美塔纳、巴托克、肖斯塔科维奇的作品），他的演奏总是轮廓分明，给人留下难忘的印象，令人叹服。1956 年，他首演了他的父亲、作曲家雅可夫列维奇·舍巴林为他写的中提琴奏鸣曲。德米特里·舍巴林曾任教于莫斯科音乐学院，教授弦乐

四重奏课。

乌克兰苏维埃社会主义共和国功勋艺术活动家、艺术学硕士扎·达沙克教授（生于 1928 年）主持李沃夫音乐学院的中提琴专业课。在他的学生中，有布达佩斯国际比赛获奖者尤·霍洛多夫，全苏比赛获奖者阿那托里·维热加。达沙克为中提琴改编和移植了很多苏联作曲家的作品，特别是乌克兰作曲家的作品。他还常到电台和电视台参加独奏演出。

在鲍里索夫斯基培养的学生中，俄罗斯联邦功勋演员、国际比赛获奖者格·伊·马特洛索娃（生于 1923 年）具有独奏家的出色演奏才干。她在 40 年代末至 50 年代的独奏演出活动中，曾为中提琴的演奏艺术留下光辉的足迹。漂亮而饱满的中提琴音色配合精湛的技巧，以及热情而活跃的演奏风格——这就是马特洛索娃的演奏品质。从 1949 年起的 10 年间，马特洛索娃一直任莫斯科音乐学院的副教授。1955 年她成为莫斯科大剧院乐队的首席中提琴。

1963 年，在列宁格勒举行的全苏比赛中，从莫斯科音乐学院鲍里索夫斯基的班上毕业的中提琴家伊·马尔金（生于 1934 年）获得了首奖。他进入列宁格勒爱乐协会模范交响乐团之后不久就成为该乐团的首席中提琴。他偶尔也参加中提琴的独奏演出，演奏亨德尔协奏曲、茨托维奇的《三首构思相同的乐曲》、舒曼的柔板和快板以及其它的中提琴作品。

全苏比赛获奖者阿·路德维格（生于 1929 年）是列宁格勒音乐学院阿·索辛教授班上的毕业生。从 1956 年起，他在列宁格勒爱乐协会模范交响乐团工作，是中提琴声部的副首席。1959 年起任教于列宁格勒音乐学院。路德维格作为中提琴独奏家经常在音乐会上演奏抒情维奥尔琴。在列宁格勒，他是第一位与乐队一起

演奏巴托克协奏曲、威廉·沃尔顿协奏曲以及本杰明·布里顿的作品《哀歌》的演奏家。

中提琴家格·伊·贝兹鲁柯夫（生于1928年）以听众不熟悉的作品的演奏者和宣传者而著称。由于他在电台和电视台的演奏以及录制唱片等活动，器乐爱好者们才能听到社会主义国家作曲家的许多中提琴作品。贝兹鲁柯夫是莫斯科中提琴家演奏团的组织者和领导人，该团常举行音乐会并在电视上演出节目。

以莫斯科为榜样，在基辅也组建了与莫斯科相似的音乐艺术团体。这个团体的领导人是艺术学硕士、中提琴家、音乐学院教授帕尔什科夫（生于1927年）。这个乐团演出苏联作曲家、主要是乌克兰作曲家的作品。帕尔什科夫同时还从事学术和编辑工作。他经手编辑了一套《中提琴学习者纪念册》，其中收入了他为中提琴移植和改编的一些苏联作曲家的作品。在苏联首次出版的保罗·欣德米特和卡尔·切尔特尔的中提琴协奏曲，就是由他在基辅编订的。帕尔什科夫的教学法著作《中提琴的音响特点》（基辅1979年版）首次对中提琴演奏者右手姿势的特征予以科学的论述。

在发展苏联的中提琴教学与演奏方法的文献方面有很大贡献的是俄罗斯联邦功勋文化工作者莫·沃·莱季赫（生于1909年）。他曾在奥德萨音乐学院约瑟夫·别尔曼教授的中提琴班上学习过，此后又在阿塞拜疆爱乐协会国家弦乐四重奏团任中提琴手多年，并在苏联电影乐团担任首席中提琴长达20多年。

他的第一部有关教学法的著作是《中提琴基本教程》（阿塞拜疆1941年出版），这也是苏联最早的一本中提琴教程。经莫斯科音乐学院教授鲍里斯·西波尔、尤里·科纽斯、瓦吉姆·鲍里索夫斯基及尤·尤洛维茨基等人的鉴定，莱季赫的这本教程被定为

苏联各音乐学校中提琴专业班级的首要教材。

这本中提琴教程，标志着莱季赫作为编辑和编者的开始，此后他又做了大量的中提琴乐曲的编订和改编的工作，成为一名颇有成就的编辑出版家。他还出版了多种中提琴曲集（其中有很多苏联作曲家的作品集，如苏联卓越的作曲家卡拉·卡拉耶夫、谢尔盖·普罗科菲耶夫的作品集。）——所有这一切从实质上充实了中提琴家的音乐会曲目和教学曲目。

克拉马罗夫

俄罗斯联邦功勋艺术活动家尤里·马科维奇·克拉马罗夫教授（1929—1982）是列宁格勒十年制音乐专科学校及音乐学院培养出来的中提琴家。1954年，他在伊·列维金副教授的班上毕业。从这一年起，他就开始了多方面的艺术创作活动，持续时间将近30年。克拉马罗夫说："中提琴家不能局限于某种单一的活动形式。在他的专业兴趣范围内，除了独奏之外不可避免地还会有乐队以及室内乐合奏，这就要求我们付出更多的努力。只有专业上的兴趣多样化，才能为生机勃勃的艺术生活创造更好的条件。"[27]

在实践中，克拉马罗夫的艺术创作范围是相当宽广的。在他的艺术生活中，虽然教学工作占据着重要的地位，但此外他还担任指挥工作。然而在多种艺术创作项目中，中提琴家的独奏演出活动毕竟还是最主要的。克拉马罗夫以中提琴独奏家的身分同这样一些著名的指挥家如叶甫根尼·穆拉文斯基、那坦·拉赫林、阿尔维德·扬松斯和卡尔·爱利阿斯贝格等人合作演出过。在室内乐团，他曾同演奏家帕维尔·谢列勃里亚柯夫、鲍里斯·古特尼柯夫和米哈伊·瓦伊曼等演奏家一起合作过。

克拉马罗夫演出的音乐会节目，实际上包括了全部有重大艺

术价值的作品。其中有的是为中提琴创作的，也有为中提琴改编的。他曾演奏过大量俄国的、苏联的以及外国作曲家的作品。这位中提琴家对现代音乐的始终不渝的追求引起了诸多作曲家的注目。自此开始出现许多中提琴作品，而且多半都是作曲家有意创作出来请克拉马罗夫演奏的。在苏联的中提琴曲目中，这些作品占有重要的地位。尤里·克拉马罗夫的演奏活动特别促进了列宁格勒作曲家为中提琴写的新作品的问世。如谢尔盖·斯洛尼姆斯基、瓦列里安·波格达诺夫-别列卓夫斯基、弗拉基米尔·茨托维奇、弗·古尔科夫等人都为中提琴写过作品，当然这些作品都由克拉马罗夫首演。

有这样一些演奏家，他们对演奏的作品千锤百炼，欲使演奏水平达到高度完美。一般来说，这样的演奏家演奏的曲目常常有一定的局限性。而克拉马罗夫是属于另一种类型的演奏家：他们能很快地掌握各种风格和不同体裁的作品——从小品直到由乐队协奏的协奏曲。这不仅是因为他们具备天生的超群视奏能力，也是由于他们具备艺术创作上的机动性，当然还有全面的专业修养。尤里·克拉马罗夫不反对演奏学生创作的作品，虽然这些作品似乎效果不很好，因为这些中提琴作品往往不会成为音乐会曲目，只是演奏一次了事。然而，当年轻的作曲家们听到自己的作品被演奏得那么美的时候，这对他们是多么大的激励啊！

如果简述这位中提琴家的演奏风格，那么首先应该说他的演奏是“大笔涂抹”，突出音乐的基本内容，注重揭示音乐思想发展的内在逻辑。克拉马罗夫在演奏大型作品时，如演奏巴赫、欣德米特以及苏联作曲家弗拉基米尔·茨托维奇的中提琴和乐队的协奏曲时，正是突出了上述这些演奏风格和品质。这位中提琴家特别喜欢演奏宽广的、如歌的坎蒂列那，凡是可能表现这种爱好的

地方，克拉马罗夫总是发挥得淋漓尽致。这一点在他演奏勃拉姆斯、米约以及德彪西的奏鸣曲时都有充分的表现。

克拉马罗夫很注重对18世纪古典音乐的演奏。他演奏过约·塞·巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》，莫扎特为小提琴、中提琴与乐队写的《交响协奏曲》以及他的两首小提琴与中提琴的二重奏，还有格·菲·泰勒曼的协奏曲等。他奏出的声音充满激情，很有感染力。在他上演的曲目当中，还增补了巴赫为维奥拉达甘巴写的六首奏鸣曲，这些由他整理、改编为中提琴所用的六首奏鸣曲发表之后，由他演奏并录制了唱片。从此巴赫的奏鸣曲被无条件地列为中提琴独奏音乐会演出的曲目。这些作品帮助音乐学院的学生形成演奏文化，发展他们的艺术鉴赏力，促使他们研究更高深的艺术。

克拉马罗夫经常演奏勃拉姆斯的两首奏鸣曲和肖斯塔科维奇的奏鸣曲。他对上述两位作曲家的乐曲的解释是很有见地的，同时又有些使人出乎意料之外。这些作品若按照创作时期来划分，彼此要相距80多年，是属于不同时代的作品。然而勃拉姆斯的奏鸣曲与肖氏的最后一部作品却有共同之处，那就是它们都体现了深刻的哲理，乐观地领悟着人生，明智地告别人生。

克拉马罗夫在演奏肖斯塔科维奇奏鸣曲时既贯注了崇高的精神，又体现了纯真的忧愁。他尽力表达出作品中的矛盾冲突，但这冲突不是无休止的，而是充满了对生活的肯定。他对勃拉姆斯奏鸣曲的诠释也是无与伦比的。奏鸣曲的抒情部分他演奏得很美，很有感情，充满了浪漫主义的激情。然而，《第一奏鸣曲》开头的和末尾的乐章以及《第二奏鸣曲》的终曲所固有的朝气蓬勃的因素毕竟成了该奏鸣曲的思想中心。或许这与传统的惯例有些矛盾，可是由于高超的技艺及对作品的正确理解与处理，克拉马罗夫却

能把它诠释得令人信服。

在列宁格勒音乐学院，克拉马罗夫走过了由教员到小提琴及中提琴教研室教授的道路。他的中提琴班是苏联音乐教育界中提琴专业中最强的班级之一。

许多优秀的音乐会中提琴独奏家都是克拉马罗夫教授培养出来的。在他们中间，有国际比赛优胜者斯托普切夫（慕尼黑国际比赛）和库黑尔（布达佩斯国际比赛）。列宁格勒管弦乐队中提琴声部的大部分成员都是克拉马罗夫的学生。

尤里·克拉马罗夫的论文《中提琴教学的若干问题》在中提琴的教学与研究方面作出了非常重要的贡献，文章中含有许多宝贵的、有价值的建议和教学方法及原则，是他多年教学经验的结晶。

在克拉马罗夫的艺术生涯中占特殊地位的是他以指挥和演奏家的双重身分在乐队中的工作。他指挥过列宁格勒室内乐队和卡累利亚电台和电视台交响乐队。指挥家的阅历使他能够感受到音乐作品形式的完整性。而作为乐队演奏家（在五年的时间里，克拉马罗夫是列宁格勒爱乐协会模范交响乐团这一共和国功勋集体中提琴声部的首席），又使他能够“从内部”听音乐，从作品的整体环境中评价中提琴声部在乐队中的作用。所有这些都能通过这位音乐家的独奏音乐会活动很好地体现出来，使他能采取更好的方式，更深刻地诠释他所演奏的作品。

尤里·马科维奇·克拉马罗夫对苏联中提琴艺术有着不可估量的重大贡献，他在创作精力充沛的极盛时期为时过早地逝世，是苏联音乐文化事业的重大损失。

德 鲁 日 宁

俄罗斯联邦功勋演员菲多尔·谢拉费莫维奇·德鲁日宁教授（生于 1932 年）是瓦吉姆·鲍里索夫斯基最杰出的学生之一。在他的身上，天赋的才能、后天的勤奋、总的文化修养及对自己的乐器——中提琴的令人惊讶的眷恋都和谐地统一在一起。

德鲁日宁出生于莫斯科，从五岁起开始学习小提琴，不久就进入莫斯科中央音乐学校。从 1944 年起，他从师索科洛夫，后者给他打下了坚实的专业基础。自从 1950 年进入莫斯科音乐学院到瓦吉姆·鲍里索夫斯基的班上学习中提琴以后，德鲁日宁很快成为音乐会的中提琴独奏家。他的演奏第一次获得巨大的成功是在 1957 年，在莫斯科举行的世界青年联欢节的国际比赛上，他荣获头奖。从这时起，德鲁日宁作为中提琴独奏家开始了他紧张而频繁的音乐会演奏活动。

德鲁日宁在他演奏生涯的初期就已经显示出对现代音乐的向往。1957 年，他首次在苏联演奏巴托克的中提琴协奏曲。他与钢琴家米·尤金的创造性合作，是从在莫斯科和列宁格勒举行的一系列奏鸣曲音乐会开始的。德鲁日宁当时还演奏了阿尔蒂尔·奥涅格尔、保罗·欣德米特以及其他现代作曲家的中提琴奏鸣曲。

德鲁日宁首演了很多苏联作曲家献给他的作品：罗曼·列捷涅夫、格里高利·弗利德的中提琴与乐队的协奏曲和莫伊谢·瓦茵伯格、格里高利·弗利德的奏鸣曲。德米特里·肖斯塔科维奇的最后一部作品——1975 年写的同样是献给他的中提琴与钢琴奏鸣曲，也由他首演。

他还经常宣传俄国古典音乐作品，如：米哈伊尔·格林卡的未完成奏鸣曲，安东·鲁宾斯坦的中提琴与钢琴奏鸣曲。特别应

该指出的是他的演奏曾为鲁宾斯坦的奏鸣曲"恢复名誉"——这部作品情绪洋溢，很有趣味，然而在相当长的时间里竟没有一位中提琴演奏家在舞台上演奏它。

德鲁日宁不止一次地演奏中提琴文献的代表作品，如莫扎特的《交响协奏曲》，柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》以及18世纪—19世纪的一系列优秀作品：格奥尔格·泰勒曼、卡尔·切尔特尔、卡尔·斯塔米茨等人的协奏曲和亚历山德罗·罗拉、罗伯特·舒曼、弗朗茨·舒伯特的作品。

德鲁日宁的演奏风格突出之处在于对乐曲的解释完全合乎逻辑，乐句的处理很精细，对作品总的构想有说服力。尤则福维奇的评论是："德鲁日宁的中提琴声音擅长于表达极为丰富多样的感情和心境，它能在巴赫的奏鸣曲慢乐章中突出一个严格；在珀赛尔的咏叹调中，几乎是隐蔽不宣；在柴科夫斯基的《激情表白》中，则意味深长、凝炼而富有质感；在德彪西的乐曲中，又象'外光画'一样无形飘动；在舒伯特的奏鸣曲中，流动犹如坎蒂列那(一种抒情小曲——译者)；在欣德米特的作品25号独奏奏鸣曲中，则极端紧张。"㉘

从1964年起，德鲁日宁参加了国家贝多芬四重奏团。这位中提琴家随团在苏联和国外举行了大量的音乐会。作为室内乐演奏家的德鲁日宁，他的艺术创作活动的最高成就是演奏了全部的贝多芬和肖斯塔科维奇的四重奏作品。

在这位中提琴家艺术创作生活中占重要位置的还有他的教学活动。他是莫斯科音乐学院教授，中提琴与竖琴教研室主任。在他培养的学生中有不少是国际比赛和全苏比赛的获奖者：尤里·巴什梅特、鲍利索娃、拉基特琴柯夫、苏雷加、卡里宁等等。

作曲是德鲁日宁的另一创作范围。他为中提琴写了独奏奏鸣

曲和变奏曲，以《浪子》为名为中提琴和倍大提琴写了二重奏，并为勃洛克和阿赫马托夫的诗谱写了浪漫曲。

德鲁日宁本人创作的中提琴独奏奏鸣曲由他自己首演于1961年。他非常熟悉中提琴善于表达的性能，这一点在奏鸣曲第一、第三乐章的歌唱性和旋律性中充分地显示出来，也在技术自如并高度发挥的第二、四乐章中显示出来。他曾把作品拿给德米特里·肖斯塔科维奇看过，受到了作曲家的称赞。除作者演奏这首奏鸣曲外，还有其他的中提琴家也演奏此曲，其中要特别指出的是尤里·巴斯梅特（并录制了唱片）以及美国中提琴家罗·希列尔。

菲多尔·德鲁日宁是苏联第一位接受邀请并参加国际中提琴家代表大会的中提琴家。那届大会是1981年6月在加拿大的多伦多市举行的。他参加了音乐会的独奏演出。在以代表大会理事会的名义发表的信函中指出："从德鲁日宁教授一开始作为代表大会代表的时刻起，即给大会代表们留下了深刻的印象。他举行的出色的独奏音乐会盛况空前，听众与代表们听完他的演奏欣喜若狂，站起来长时间地热烈鼓掌欢呼。"

苏联的青年中提琴家

权威的苏联中提琴学派在全世界享有声誉和名望。无论在质量上或数量上，以及总体水平的提高上都是无与伦比的。许多苏联中提琴家先后在国际比赛和全苏比赛中获得了优胜。

首先要提到的是苏联中提琴家米哈依尔·托尔培戈（生于1941年）。这位演奏家的演奏特征是艺术创作的机动性。他经常注意新的音乐作品，这使他成为苏联作曲家的中提琴作品的积极宣传者。很多新的作品就是由托尔培戈首演的。

虽然现代音乐在中提琴家的演奏中占据重要的地位，可是托尔培戈的保留曲目的范围却非常广泛。他多次演奏柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》中的中提琴独奏声部；和女小提琴家莲娜·依萨卡泽合作演出莫扎特的二重《交响协奏曲》；演奏巴托克的协奏曲以及理查德·施特劳斯的交响变奏曲《唐·吉诃德》。在他上演的节目里还包括很多中提琴小品。

1963年，在列宁格勒，他是全苏比赛获奖者；1968年在慕尼黑的国际比赛中，他又是优胜获奖者。托尔培戈积极地举行音乐会，他的独奏音乐会达到了很高的艺术水平，节目总能引人入胜。中提琴在托尔培戈的手上会发出非常美妙而优雅的声音，他对乐句的处理灵活多变，高超的技艺潜力很大，所有这些给他的演奏活动开辟了广阔的道路。

值得一提的是中提琴家托尔培戈还参加了各种形式的室内乐团，同著名的音乐家如莱·柯岗、娜·古特曼、埃·维尔沙拉泽、维·皮开增、卡·格奥尔基安等人一起开展室内乐活动。

托尔培戈艺术创作生活的多样性，从他的教学活动（他是莫斯科音乐学院中提琴班的教师）和他在苏联国家模范交响乐团（他是中提琴声部的首席）的工作中都可以得到证明。1983年，他荣获俄罗斯联邦功勋演员的光荣称号。

伊格尔·鲍古斯拉夫斯基（生于1940年）是全苏比赛和国际比赛的获奖者。他在大剧院乐队工作，是中提琴声部的首席，同时也常举行独奏音乐会。在他上演的节目里包括有：欣德米特、巴托克、米约、阿尔图尔·布利斯的中提琴作品，以及勃拉姆斯的奏鸣曲。他还演奏柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》以及理查德·施特劳斯的《唐·吉诃德》的中提琴独奏部分。他录制了许多很有意味的中提琴和抒情维奥尔琴的作品。他还是格涅辛音乐师范

学院中提琴班的主课教师。

尤里·尤洛夫（生于1942年）是布达佩斯列奥·瓦涅尔国际比赛的获奖者。他是格涅辛音乐师范学院塔拉良教授的学生，从1972年起成为这所学院的教师。他还在乐队兼职，并参加独奏演出活动，同时也参加各种室内乐团的演出。他是第一个在莫斯科演奏埃米恩·阿里斯塔克香中提琴独奏奏鸣曲的中提琴家。关于这次演奏的评论，报导如下："……音乐会刚开始，听众就被尤洛夫那美妙的音色所吸引，而他对各种音色的自如运用，更是在奏鸣曲中发挥得淋漓尽致。在这里，这位中提琴家在每一个发展时刻都能找到最细致的力度层次。"[29]

乌克兰功勋演员阿那托里·维热加（1944—1981）是瓦吉姆·鲍里索夫斯基培养的演奏家。其演奏风格的特点是"高度的热情，异常的激动，富于表情的音调"。艺术家的这些个性本质决定了他对乐曲的解释。维热加是乌克兰国家交响乐团音乐会独奏家，他演奏过许多不同内容的作品：柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》和理查德·施特劳斯的《唐·吉诃德》中最复杂的中提琴独奏部分。他录制了格奥尔格·泰勒曼、马克思·列格尔、保罗·欣德米特等人的作品的唱片。

米哈伊尔·库盖尔（生于1946年）是位出色的音乐会中提琴独奏家，他师从列宁格勒音乐学院克拉马罗夫教授，享有布达佩斯爱尔凯尔国际比赛（1975年）优胜者的荣誉。他的演奏中显示出他的非凡才干。他的发音优美、柔和而响亮。他的演奏风格是精巧、细致的处理手段，加上优美的弓法。《旋律》唱片公司出版了米哈伊尔·库盖尔录制的18世纪作曲家的中提琴作品。

在苏联年轻的中提琴家中，最杰出的要数尤里·巴什梅特（生于1953年）。他是瓦吉姆·鲍利索夫斯基和菲多尔·德鲁日宁

的学生，是两次国际比赛的获奖者（布达佩斯比赛二等奖，慕尼黑比赛一等奖）。他也是莫斯科爱乐协会的中提琴独奏家。《苏联文化报》的评论写道："可以肯定地说，由于尤里·巴什梅特，中提琴登上了新的演奏阶段。中提琴从此获得了积极开展音乐会活动的权利，甚至开始和公认的'独奏家'——小提琴和大提琴争鸣起来。"㉚

是什么演奏品质使这位青年演奏家步入优秀的苏联中提琴家之列呢？他把中提琴固有的美妙音响和自如的技巧以及令人信服的诠释演奏三者绝妙地结合在一起——这一切证明了巴什梅特的音乐素质的完美与和谐。无论他演奏什么作品——欣德米特的奏鸣曲，列格尔的组曲，苏联青年作曲家亚历山大·柴可夫斯基的中提琴与乐队的协奏曲，或者是同斯维亚托斯拉夫·里赫特一起演奏德米特里·肖斯塔科维奇的奏鸣曲——处处都能使你察觉到他那真正的艺术家风范和成熟的音乐思维。尽管尤里·巴什梅特的演奏道路才刚刚开始，然而在他的演奏中有许多东西使人陶醉，令人信服，"……鲜明而生动的乐感与准确地把握作者的思想意图结合起来，使作品呈现出艺术的光彩。这时，听众和演奏家都不存在了，留下的是永存的音乐。"㉛

1983年，尤里·巴什梅特荣获俄罗斯联邦功勋演员的光荣称号。

苏联中提琴学派得以顺利发展，是与苏联各城市音乐院校杰出的教育家们作出的巨大贡献分不开的：在巴库有阿塞拜疆共和国功勋演员谢伊德-扎德教授，在里加有拉脱维亚共和国功勋演员贝·戴尔琴什，在阿尔马-阿特有雅·福基曼，在斯维尔德洛夫斯克有格·特里亚，在基辅有乌克兰共和国功勋演员伊·瓦克斯，在塔林有爱沙尼亚共和国功勋演员赫·拉安教授，在塔什干有阿·

波龙斯基，在新西伯利亚有尤·马兹钦科，在埃里温有阿·桑达尔扎扬。

---

① 格里高利·皮亚基戈尔斯基（1903—）俄国著名大提琴演奏家，苏联十月革命后移居德国。1942 年 8 月加入美国国籍。——译注

② 引自鲍里索夫斯基档案：1927 年日记摘录。——原注，下同。

③ 布洛克·欧内斯特（1880—1959），瑞士作曲家，曾任日内瓦交响乐团指挥。定居美国后，先后出任克利夫兰、旧金山音乐学院院长。最著名的作品是为大提琴和乐队写的犹太狂想曲《所罗门》以及歌剧《麦克白》。——译注

④ 摘自 1934 年 4 月 11 日《苏联艺术》第 17 期载维克多·高洛金斯基著《关于协奏曲的对话》。

⑤ 摘自 1975 年 5 月 27 日《苏联艺术》第 43 期载拉·高罗瓦诺夫著《青年演奏家的范例》。

⑥ 引自鲍里索夫斯基档案：1927 年日记摘录。

⑦ 维利格姆·阿尔特曼、瓦吉姆·鲍里索夫斯基合著《中提琴与抒情维奥尔琴的文献目录》，莱比锡 1937 年版。

⑧ 弗·蔡林格：《中提琴的文献》，哈特堡 1963 年版。

⑨ 弗拉基米尔·里姆斯基-科萨科夫：《尼古拉·里姆斯基-科萨科夫的〈管弦乐法原理〉中的音乐美学原理》，载《苏联音乐》1955 年第 9 期第 63 页。

⑩ 谢尔盖·瓦西连科：《交响乐队配器法》第 1 卷，第 205 页，莫斯科 1952 年版。

⑪ 伊凡·马尔泰诺夫：《肖斯塔科维奇新的室内乐作品》，《苏联音乐论文汇编》第 5 集，第 25 页，1946 年版。

⑫ 莫·贝尔：在德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇作品中，旋律（独奏）声部的管弦乐法——引自《德米特里·肖斯塔科维奇的创作风格特征》，第 220 页，莫斯科 1962 年版。

⑬ 尼·马尔：《肖斯塔科维奇的最后一部作品》，载《文学报》1975 年 8 月 27 日第 35 期。

⑭ 摘引自：尼·纳乌莫夫：《……死亡的阴火损害不了我》，载 1977 年 9 月 7 日《文学报》第 36 期。

⑮ 鲍利斯·基兴柯：《关于中提琴奏鸣曲》，载《苏联音乐》1975 年第 11 期，第 87 页。

⑯ 同⑭。

⑰ 同⑮。

⑱ 同⑰。

⑲ 尤·奥列沙:《无日不写作》,第244页,莫斯科1965年版。

⑳ 乔治·胡博夫:《阿拉姆·哈恰图良》,第244－245页,莫斯科1967年版。

㉑ 摘自《哈恰图良同记者的谈话》,载1976年9月14日,《苏联文化报》。

㉒ 本书作者同哈恰图良的交谈。

㉓ 莫·罗特斯坦:《意外交响乐》,载《苏联音乐》1969年第3期第26页。

㉔ 谢苗·施里弗什坦:《论文选集》,第226页,莫斯科1977年版。

㉕ 摘引自德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇1969年4月1日写给叶甫根尼·弗拉基米洛维奇·斯特拉霍夫的信。

㉖ 尤里安·瓦茵柯普:《格拉祖诺夫四重奏团》,第39页,莫斯科音乐出版社1940年版。

㉗ 尤里·克拉马罗夫:《中提琴教学的若干问题》——引自《音乐教育诸问题》,第103页,莫斯科1980年第2版。

㉘ 弗·尤则福维奇:《200人中的两个》,引自《音乐生活》1975年第4期第18页。

㉙ 伊·斯尼特科娃:《室内乐音乐晚会》,引自《苏联音乐》1977年第7期第92页。

㉚ 拉丽莎·尼基金娜:《只有音乐》,引自1980年8月19日苏联《文化报》。

㉛ 同前。

结　束　语

中提琴艺术——演奏、作曲、教学——走过了漫长的、复杂的历史发展道路。它大约起源于15世纪末至16世纪初。在包括中提琴在内的小提琴家族乐器诞生的时期，它只作为人民大众的娱乐消遣乐器。

从16世纪下半叶起，管弦乐队的成员中就开始有中提琴了。到18世纪，由于中提琴艺术基本上只在乐队范围内发展，因此在18世纪，尤其是后半叶，中提琴在乐队中的作用得以增强，加上频繁的音乐会活动，导致中提琴独奏和有中提琴参加的室内乐的出现，从而产生了中提琴的独奏曲目。这时期中提琴的代表性作品有：巴赫的《勃兰登堡第六协奏曲》，莫扎特的小提琴与中提琴及乐队的《交响协奏曲》，以及泰勒曼的中提琴与乐队的协奏曲。在18世纪的下半叶，最早出现的音乐会中提琴独奏家是卡尔·斯塔米茨和亚历山德罗·罗拉。

到了19世纪，中提琴的独奏艺术却处于某种衰落状态，然而中提琴的发展却通过它在乐队日益增长的艺术作用表现出来。在理查德·瓦格纳和理查德·施特劳斯的管弦乐里中提琴达到了相当活跃的程度。中提琴声部在他们的管弦乐作品中技巧更加复杂化，几乎成了高度技巧化的声部。毫无疑问，这就提出了认真提高交响乐队中提琴家技巧水平的问题。在瓦格纳和施特劳斯之前，

中提琴演奏员是管弦乐队中的薄弱环节。毫无疑义，把中提琴作为乐队中的重要乐器来强化发展，提高它在乐队中的演奏水平，是非常重要的，这在相当大的程度上也促进了中提琴的独奏和室内乐演奏的发展。这是一种相互制约的又是相得益彰的关系。

当代卓越的作曲家：巴托克、布里顿、马尔第努、米约、奥涅格尔、斯特拉文斯基、欣德米特、埃涅斯库、肖斯塔科维奇、哈恰图良、舍巴林、以及瓦茵伯格等人为中提琴写的作品要求演奏者具备高超的演奏技能，掌握新的表现方法和手段，以便最充分地揭示出作品的内容，塑造正确的艺术形象。

在苏联，最近一个时期，特别是在肖斯塔科维奇为中提琴写了奏鸣曲以后，产生了对作为独奏乐器的中提琴的“爆炸”兴趣，许多作曲家为中提琴写了很多各种体裁的作品，从小曲直到有乐队协奏的协奏曲。对中提琴所发生的兴趣，作曲家瓦茵伯格作了如下的解释：“首先，现在所进行的就像是“解放”乐器，是一场使中提琴得以自由发挥的运动，这也可以解释为由于以前不公平的鉴定所造成的后果。以大提琴为例，退回100年，它同样也不像现在这样有独奏曲目，中提琴也是如此。依我看，这完全是自然的历史发展过程。其次，中提琴家本身的水平大大提高了，他们觉得自己在乐队或四重奏中不再是次要的声部，而是有和其他乐器同等权利的音乐会演奏家。因此，中提琴演奏家同当代的作曲家发生联系，邀请作曲家们为中提琴写作品。第三，作曲家们观察到中提琴演奏家们的积极性，并对中提琴乐器表示出很大的兴趣。在这方面，肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲具有阶段性的意义，它揭示了中提琴巨大的音乐会演奏潜力。”

当代中提琴艺术的高水平，与培养和训练高技艺的专业中提琴人材有十分密切的关系。必须特别强调，在现时应扩大它的专

业教育，从小提琴专业的学生“必修”中提琴到音乐院校开办中提琴的专业班。

在各国举行的国际研讨会是有效的教学形式，它们是在苏联的和外国的优秀中提琴演奏家之间进行的。

60 年代末组建的国际中提琴家协会对现阶段中提琴艺术的发展作出了巨大贡献，协会的任务是研究中提琴艺术史，在档案和图书馆中寻找早期中提琴乐曲原作，出版中提琴文献，介绍新的中提琴作品和其他一切与中提琴艺术有关的事物。协会每年在不同国家举办国际中提琴大会，会上宣读学术报告，进行示范表演，举行由最著名的中提琴家演出的音乐会。

译 者 的 话

我国中提琴艺术的历史比较短暂，大约只有半个世纪。作为新中国培养的第一批中提琴专业工作者，我希望能为年轻的中提琴事业做一点工作。

《中提琴艺术史》是一部珍贵的文献资料。该书系统地介绍了中提琴乐器的起源及其漫长的发展道路。书中列举了从古典乐派、浪漫派到现代派的著名作曲家为中提琴写的大量作品，并作了扼要的解析。在阐述中提琴从15世纪萌芽一直到20世纪的发展过程中，作者先后提到150多位演奏大师、提琴制作大师和优秀的教育家，他们为中提琴艺术作出了卓越的贡献。

在我国音乐艺术的百花园地里，中提琴是一支含苞待放的花朵，相信不久就会迎来她的春天。预祝我国的中提琴队伍不断成长、壮大，尽早地在世界乐坛上争得应有的席位。

在此，谨向山东艺术学院的刘勇先生表示感谢，是他向我提供了1984年苏联版《中提琴艺术史》一书的原著。

特别要感谢我的妻子、中央芭蕾舞团的薛学行女士，是她支持、帮助我最后完成了这件有意义的工作。

吴育绅

1988年1月18日